

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ:
ЛЮДИ И ЗВЕРИ



БОЛЬШОЙ ПРИЗ ФЕСТИВАЛЯ В ЛЕЙПЦИГЕ
ФИЛЬМУ
„ЛЮДИ ГОЛУБОГО ОГНЯ"

ПОЧЕМУ ВЫ НЕ ПИШЕТЕ ДЛЯ КИНО?

СПОР
ДРАМАТУРГА
С РЕДАКТОРОМ



КИНОФЕЛЬЕТОН



БИБЛИОГРАФИЯ



ГЕОРГИЙ ТОВСТОНОГОВ:
УБРАТЬ ЗАГРАДИТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ!

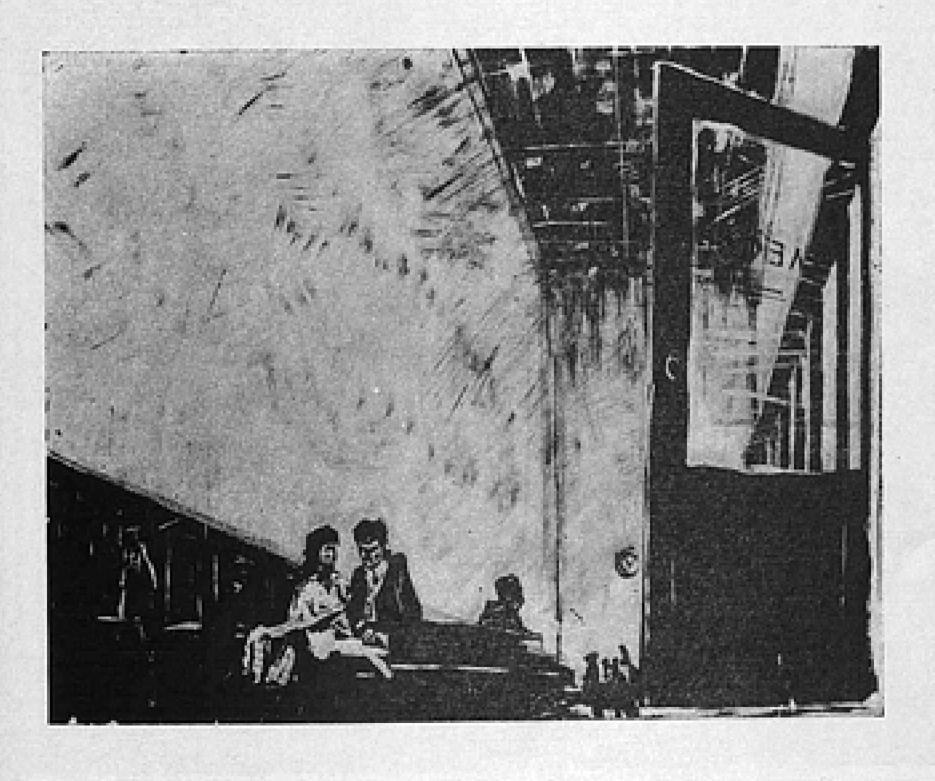


НОВОЕ
В ЧЕХОСЛОВАЦКОМ КИНО



Содержание

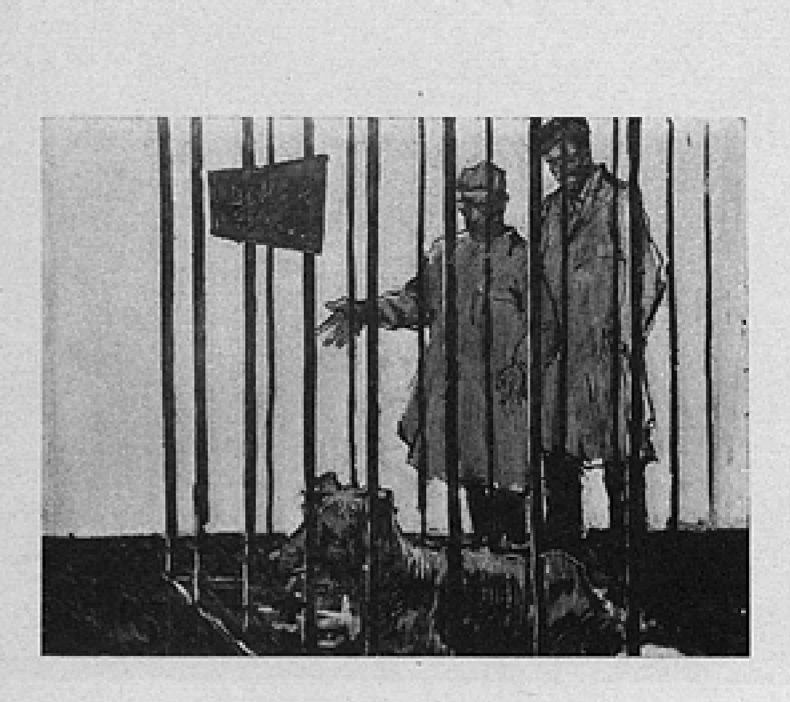
На второй странице обложки — Зденек Штепанек в роли доктора Мразека в фильме «Всюду живут люди» (производство киностудии «Баррандов», Чехословакия).





Эскизы художника Г. Колганова к фильму «9 дней одного года»







2
ФЕВРАЛЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ВРЕМЯ ОТКРЫТИЙ

Быть активными помощниками партии в воспитании человека эпохи коммунизма! В этом видят весь смысл своей жизни и творчества советские кинематографисты. Вопрос о дальнейших путях развития кинематографии, о том, как закрепить ее успехи и преодолеть серьезные недостатки, как повысить действенную роль киноискусства в жизни нашего общества, с особым волнением и страстностью обсуждался работниками кино в свете исторических решений XXII съезда КПСС и принятой им Программы строительства коммунистического общества. Призыв Никиты Сергеевича Хрущева: «Наши цели ясны, задачи определены. За работу, товарищи!» — дошел до сердца каждого художника, вызвал стремление работать лучше, отдать весь свой талант и опыт созданию произведений, помогающих советскому народу быстрее достигнуть той великой цели, к которой ведет его ленинская партия.

Известно, что после XX съезда партии произошел крутой сдвиг в советском киноискусстве, значительно ускорилось его развитие. Характерные признаки этого нового этапа развития: бурный количественный рост кинопроизводства; широкое выдвижение к самостоятельной творческой работе новых, молодых сил; заметный поворот от исторической тематики, от набивших оскомину «историко-биографических» фильмов, занимавших доминирующее место на экранах в период культа личности Сталина, к разработке актуальных тем современности, к созданию образа советского человека наших дней.

За годы, прошедшие после XX съезда партии, были созданы фильмы, ставшие гордостью социалистической художественной культуры и завоевавшие любовь зрителей как в Советском Союзе, так и за его пределами,—такие произведения, как «Поэма о море» и «Баллада о солдате», «Судьба человека» и «Коммунист», «Дом, в котором я живу» и «Летят журавли», «Повесть пламенных лет» и «Чистое небо», ряд удачных экранизаций классики и советской литературы.

Но, к сожалению, появилось и много художественно незрелых, посредственных, серых фильмов, авторы которых не обнаруживают ни знания жизни, ни таланта и зоркости художника, ни гражданской активности. Такие фильмы были подвергнуты справедливой критике с трибуны XXII съезда партии, их появление вызывает законные упреки со стороны советских зрителей, предъявляющих вполне обоснованные высокие требования к нашему искусству.

Большой урон делу пропаганды средствами искусства идей коммунизма наносит выпуск схематических, безликих фильмов, ничего не говорящих уму и сердцу зрителя. Чувство глубокого огорчения рождают и просчеты тех талантливых киномастеров старшего и молодого поколения, которые в пылу борьбы с пережитками прошлого теряют перспективу, не дают в своих произведениях ясного представления о процессах, происходящих в нашем обществе, о генеральных тенденциях его развития и тем самым лишают свои картины пафоса жизнеутверждения, свойственного социалистическому искусству. Нам необходима резкая, беспощадная критика с партийных позиций всего, что мешает движению советского народа к коммунизму, но само собой разумеется, что она не должна иметь ничего общего с пассивным, объективистским изображением темных закоулков жизни, с обывательским нытьем.

Причины многих неудач коренятся в неглубоком, поверхностном знании жизни, в том, что некоторые киномастера не смогли по-настоящему осмыслить новые явления и процессы в нашей действительности, не сумели подняться до значительных художественных обобщений, до подлинных открытий, увлеклись побочными, второстепенными задачами в искусстве.

С другой стороны, при быстром количественном росте кинопроизводства к созданию фильмов были привлечены режиссеры и кинодраматурги, не имеющие творческого опыта, а нередко и попросту малоодаренные, бездумные ремесленники. К тому же устаревшая организация творческо-производственного процесса в киностудиях не способствовала появлению идейно и художественно значительных кинопроизведений.

Серьезным тормозом в развитии киноискусства оказалась сложившаяся в годы культа личности Сталина под его непосредственным влиянием система эстетических взглядов и оценок, противоречащих марксистско-ленинскому пониманию роли и задач искусства,—система, при которой художественное осмысление действительности подменялось простым иллюстрированием готового тезиса, а вместо требования высокой коммунистической идейности по существу выдвигалось требование примитивной назидательности и утилитарной «инструктивности» каждого фильма. Пережитки этих неверных взглядов дают себя знать в деятельности многих студий, их художественного руководства и редакторского аппарата. Кое-где не изжиты еще и такие отрицательные явления периода культа личности, как замена действительного художественного руководства грубым администрированием, критическими «проработками», безапелляционными и бездоказательными оценками. Характерно, что этот порочный стиль руководства нередко сочетается с либеральным, примиренческим отношением к идейной мелкотравчатости, всяческой серости и посредственности, с неумением верно направить творческий процесс, ориентировать художников на смелое движение вперед по главным, магистральным линиям развития нашего искусства.

Отсутствие четкой художественной политики во всей деятельности студий особенно остро ощущается в области кинодраматургии. Здесь почти полностью господствует принцип самотека, пассивного ожидания авторских заявок, расчета на то, что в очередных номерах литературных журналов появится что-нибудь годное для экранизации. Слабость организаторской деятельности киностудий приводит к тому, что на этом решающем творческом участке работает крайне узкий круг профессиональных кинодраматургов и писателей. За пределами этого круга остается множество даровитых литераторов, театральных драматургов, журналистов, которые могли бы с успехом испытать свои силы в кинодраматургии и в одиночку и в содружестве с опытными сценаристами. Несмотря на то, что кинодраматургия в значительной мере определяет идейно-художественный уровень всего киноискусства и что материальные затраты на создание сценарного портфеля ничтожны по сравнению с расходами на производство фильмов, студии и министерства культуры именно здесь проявляют подчас нелепое крохоборство, добиваясь мнимой экономии средств, которая на деле приводит к громадным непроизводительным расходам из-за пуска в производство неполноценных сценариев, из-за отсутствия резервов и возможностей отбора произведений кинодраматургии. Существующий порядок не обеспечивает подготовки трехсот произведений кинодраматургии в год, необходимых для того, чтобы выпускать ежегодно около ста полнометражных фильмов, отвечающих высоким идейным и художественным требованиям. На положении дел в кинодраматургии плохо сказывается отсутствие мощного организаторского, направляющего консультативно-редакционного центра всесоюзного масштаба.

К этому надо добавить, что в некоторых студиях крайне слаб редакторский аппарат, который часто дезориентирует кинодраматургов неверными требованиями, вместо того чтобы оказывать квалифицированную помощь в создании сценариев. На качестве сценариев пагубно отражается многоступен-

чатая, бюрократическая система работы с авторами, порождающая безответственность и приводящая к большим идейным и художественным потерям.

Нерешенность коренных проблем организации творческого процесса в кинодраматургии приводит к тому, что тематические планы студий становятся чаще всего фиктивными документами в духе чиновничьей «показухи». Широковещательные аннотации тематических планов, не подкрепленные идейно и художественно полноценными сценариями, создают лишь видимость планирования и ложное впечатление «благополучия» со сценарным портфелем студий.

С точки зрения борьбы за высокий идейно-художественный уровень киноискусства неправильно организовано и производство фильмов. Об этом неоднократно говорили многие кинематографисты на своих творческих собраниях. Механическое перенесение на кинопроизводство, то есть в сферу искусства, организационных принципов работы обычных индустриальных предприятий приводит на практике к тяжелым последствиям. Стремясь к количественному выполнению плана по «валу» и метражу (без чего коллектив студии может лишиться заработной платы), директора студий сплошь да рядом запускают в производство заведомо негодные сценарии, привлекая для этой цели посредственных режиссеров, так как взыскательные художники за постановку таких сценариев не берутся. Это с неизбежностью ведет к идейным и художественным провалам, хотя формально план оказывается выполненным.

Система комплектования режиссерских кадров также страдает серьезными недочетами. Главный ее недостаток — в отсутствии принципа творческого соревнования, при котором лучшими условиями обеспечиваются наиболее идейно зрелые и талантливые художники, а не ремесленники и халтурщики. При нынешнем же положении режиссеры, осуществившие две или три постановки и обнаружившие при этом свою неспособность к художественному творчеству, низкую профессиональную квалификацию, тем не менее автоматически остаются в штатах студий. А действующая система планирования и финансирования дает им возможность продолжать выпуск идейно-художественного брака.

Положительную роль в творческой работе киностудий могли бы сыграть художественные советы. К сожалению, в нынешнем виде — и об этом тоже говорилось неоднократно — они себя не оправдывают. Соединение в худсоветах киномастеров с различными эстетическими позициями и взглядами в искусстве вызывает разнобой в оценках и пожеланиях, адресованных создателям фильмов. Не помогает делу и укоренившаяся в некоторых худсоветах практика беспринципного взаимного захваливания и амнистирования ошибок.

Систему художественного руководства кинематографией ослабляет ее многоступенчатый характер, множественность инстанций, оценивающих сценарий и фильм, обезличивает и затрудняет борьбу за подлинную идейность и высокое мастерство.

Предстоящий период развития нашей кинематографии — период решения громадных задач, поставленных перед искусством решениями XXII съезда партии,— должен проходить под знаком широчайшего развертывания творческой инициативы представителей всех кинематографических профессий, под знаком большой организаторской работы, необходимой, чтобы направить усилия всех на достижение наиболее важных целей нашего искусства. Для этого необходима смелая ломка старых, обветшавших форм организации творческого процесса создания фильмов.

Само собой разумеется, что нельзя добиться резкого качественного сдвига в развитии нашего киноискусства только организационными мерами. Творческие успехи будут тем значительнее, чем пристальнее сумеют вглядеться в жизнь мастера киноискусства, чем активнее будет их гражданская, художническая позиция, чем смелее они будут направлять свой талант на решение действительно больших и важных художественных задач. Вся обстановка в киностудиях, организация работы над фильмом должны не препятствовать, а помогать достижению высоких результатов творческого труда.

Значение киноискусства, как одного из важных факторов в духовной жизни народа — и особенно подрастающих поколений — поистине огромно. Об этом справедливо говорилось и на недавнем Всесоюзном совещании по вопросам идеологической работы и на прошедшем Пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии, уделившем много внимания творческим и организационным вопросам.

Пусть же наступивший 1962 год войдет в историю советского кино как год новых творческих побед, год новаторских открытий на главных, решающих направлениях, год радостных удач в решении крупных тем, в поисках новых выразительных средств для художественного раскрытия нового в нашей действительности.

В. РАЗУМНЫЙ

Реальное и идеальное

Теоретические заметки

Писатель принес на студию сценарий. Редактор, познакомившись со сценарием, сказал автору:

— Главное в фильме — положительный пример. Вы согласны с этим?

— Согласен,— ответил писатель.

— В сценарии есть живые зарисовки действительности, верно схваченные черты человеческих характеров. Но ни один образ не назовешь положительным до конца, то есть идеальным. А ведь только такой образ и воспитывает. С этим вы согласны?

— Нет, с этим я не согласен. Я не собирался и не собираюсь писать образы во всех отношениях примерные, то есть идеальные. Меня интересуют в искусстве живые люди, какие они есть на самом деле, в действительности. Они-то, по-моему, и способны воспитывать зрителя. Подлинная жизнь, показанная в искусстве, даже если она пока не соответствует идеалу, — вот что обладает способностью увлекать, учить, формировать характер зрителей. А идеал — это нечто бесплотное, он никого взволновать не может...

Так разгорелся спор — продолжающийся, впрочем, много лет. Спор, одинаково близкий и к теории искусства и к его живой практике, а в наши дни, когда так основательно поставлен вопрос о силе положительного примера, приобретающий самое большое значение.

Кто же был прав — сценарист или редактор? А может быть, ни тот, ни другой? Об этом хочется подумать.

•

Идеальное и реальное... Пожалуй, нет более каноничной и более разработанной в эстетической науке проблемы. Сотни и сотни книг посвящены ей; многие ее аспекты изучены до тончайших нюансов. И все же мне кажется целесообразным вновь привлечь к ней внимание, чтобы разгадать некоторые загадки нашего кинематографа, теоретическое истолкование которых возможно лишь на пути исследования соотношения идеального и реального в кинематографическом образе.

Кто из кинематографистов не повторял: «Наше искусство по природе своей реалистично»? Часто повторяемое начинает казаться аксиомой. Уже не первый десяток лет некоторые кинематографисты говорят: «Наше искусство реалистично, потому что непосредственно воспроизводит реальность».

Но давайте поставим «аксиому» под сомнение. Как известно, в теории и в практике это порою весьма плодотворный путь дальнейшего развития. Зададимся вопросом: а не подводит ли некоторых кинематографистов слепая вера в «аксиому»?

Этот вопрос с особой силой возник передо мной на просмотре фильма «Будни и праздники» («Ленфильм», 1961). В нем в ряде последовательно разворачивающихся новелл повествуется о молодом прорабе, приехавшем на строительство таежной магистрали. Скажу сразу же—фильм заснят, точнее—сфотографирован реалистично. На экране перед нами проходят самые правдоподобные пейзажи, точные картины быта. В этом смысле фильм вполне реалистичен. Беда в том, что художественным его не назовешь! Этот термин гораздо ближе, скажем, к хроникально-документальному фильму «Люди голубого огня» режиссера Р. Григорьева. Таково по крайней мере непосредственное зрительское ощущение.

Но ведь ощущение — не аргумент. Необходимо суждение доказательное.

Пытаясь его сформулировать, я прежде всего мысленно упрекнул авторов фильма в схематизме: положительный герой, приезжающий в отстающий коллектив, коренным образом изменяет всю его жизнь. Схема — не она ли погубила фильм?

Но сразу же в моей памяти возникла другая картина, сюжет которой основан на аналогичной схеме, что, однако, не помешало авторам создать интересное произведение. Это — «Все начинается с дороги». Здесь столь же достоверно сфотографированы природа и стройка, люди и их быт, как и в фильме «Будни и праздники». Но все это не просто заснято, а организовано в художественное целое, подчинено большой, общественно интересной теме: живой пример идейно-целеустремленного человека делает чудеса, «выпрямляет» окружающих людей, вдохновляет их на осмысленную жизнь. Такой или другой значительной идеи нет в фильме «Будни и праздники», который поэтому остается простым набором сфотографированных эпизодов. Короче: мы снова вспоминаем, что идейность — основа художественности и реалистичности. Идейность, а не фотография!

Сама по себе жизненная достоверность картины не гарантирует ее художественности. И как не понять чувства неудовлетворенности, которое охватывает критиков при знакомстве с рядом фильмов, жизненно достоверных и, однако, не представляющих никакой ценности. Озадаченные критики начинают поиск просчетов авторов в сфере формы, в области кинովыразительности. Конечно, такие просчеты серьезно снижают качество произведений, дискредитируют самые благие намерения их создателей. Ну, а если таких просчетов нет и плохой фильм сделан с формальным блеском? Волей-неволей приходится возвращаться к анализу соотношения идеального и реального в образе и попытаться сформулировать те условия, при которых это соотношение порождает истинное искусство.

●

Верность жизни, реализм — вот эстетическое требование, которое предъявляют искусству не только критики в своих суждениях, но в первую очередь сами художники. Не будет преувеличением сказать, что подавляющее большинство создателей фильмов считает это требование чем-то само собой разумеющимся и стремится руководствоваться им как фундаментальным принципом. Но одно дело — намерения и принципы, другое — практический результат. Разве можно усомниться, например, в том, что авторы фильма «Будни и праздники» высшей своей целью поставили создание правдивого рассказа о молодых строителях таежной железной дороги? И разве не к жизненной правде стремились создатели фильма «Люди моей долины» (Киевская студия имени А. П. Довженко, 1960)? Однако той правды, которая потрясает, доставляет эстетическую радость, короче — правды художественной в них нет!

Нередко в беседах с художниками приходится слышать, что требование правды — крайне неопределенное, аморфное. Один видит в жизни одну правду, другой — другую. Художников может обескуражить то, что явно посредственные фильмы в какой-то мере правдивы, в чем-то верны действительности. Так, в фильме «Будни и праздники» рассказывается о действительно происшедшем эпизоде — приезде на стройку железной дороги группы молодых ленинградцев, решительно поломавших старые, обветшавшие традиции дорожников. Ленинградцы практически доказали, что уже теперь без каких-либо дополнительных затрат можно сооружать для строителей из вырубленного ими леса чудесные современные дома, а не бараки и землянки.

Но так ли уж «неопределенен» основной критерий реализма — верность образа действительности, реальности? Ведь этот критерий вполне удовлетворял великих реалистов, создавших (и создающих ныне) бессмертные художественные ценности. Не вернее ли предположить, что в истолковании этого критерия художниками сказываются какие-то ошибочные, предвзятые, а то и просто односторонние взгляды? На одном из них в интересах практики следует сейчас сделать особый акцент.

Сравнительно недавно теоретики и критики правильно писали о недопустимости понимания типизации только как раскрытия социальной сущности образа. В сфере теоретической теперь всем ясно, что образ — это живой человеческий характер, раскрытие общего через единичное, индивидуальное. Не то — на практике. Здесь до сих пор имеет место вульгарно-социологическое пони-

мание правдивости искусства. Оно выражается в ограниченном истолковании реализма только как верности воспроизведения основных процессов социальной действительности. Вспомним пресловутую схему — борьба новатора и консерватора. Разве фильмы, построенные на ее основе, не отражали существенного признака времени — борьбы нового со старым во всех областях нашей жизни? Отражали! Но само по себе это не гарантировало художественной правды. Ибо художественность рождается в результате сложного творческого осмысления реальности.

При этом художник выявляет в жизненно достоверных образах социальные отношения и процессы. Это лежит в основе всех лучших наших фильмов последнего времени — и воинственно гражданских по своей тематике («Чистое небо», «Битва в пути») и более бытовых, лирических, комедийных («Сережа», «Друг мой, Колька!»). Гражданственность — это доминанта образа, цементирующая художественное целое. Но вот если в образе нечего цементировать, объединять, если в нем нет различных жизненных планов, то доминанта оказывается унылым костяком скелета без живой, трепетной плоти.

Правда социальная, общественная выражается в фильме через индивидуальные человеческие характеры и судьбы, через их «сшибку», говоря словами Белинского. Но это значит, что правда социальная в подлинно художественном фильме органически слита с правдой неповторимых характеров, имеющих свои незыблемые законы внутреннего развития, «самодвижения». Как необычен и ярок Андрей Соколов, как своеобразны Алеша Скворцов, Иван Ямщиков и другие герои наших лучших лент! Ни о какой «взаимозаменяемости» подобных героев нет и не может быть речи, хотя общим, эквивалентным является их социальный смысл. А вот персонажи, подобные Яше Топоркову или Тимофею Корнееву («Люблю тебя, жизнь»), имеющие, конечно, реальные социальные прототипы, подвергаются странной метаморфозе, кочуя из фильма в фильм в различных «оболочках». Они лишены той «сопротивляемости» субъективному произволу автора, которая столь характерна для образа человека в реалистическом искусстве. И опасно не то, что они «заданы» (как принято теперь говорить), ибо заданным может быть и характер, взятый с публицистическими целями. Страшнее другое — подобные персонажи лишены характера, то есть жизненной конкретности. Они куклы в руках плохого ведущего, не способного вдохнуть в них жизнь.

Сколько, например, мы видели бесплотных теней директоров-консерваторов, препятствующих прогрессу, за который борются положительные герои! Они так опостылели всем, что некоторые кинематографисты предпочитают теперь подвергать их внешней, косметической обработке, превращая... в лжеконсерваторов. Но, изменив облик, они не дали им лика! Вот, например, Топилина из фильма «Люблю тебя, жизнь!». Послушайте, как набрасывается на нее дерзкий инженер Тимофей Корнеев, ратующий за облегчение труда рабочих.

Тимофей входит в кабинет Топилиной.

Тимофей. Товарищ Топилина!

Топилина. Ого! Как официально!

Тимофей. Я понимаю, вы вправе обижаться на меня, но скажите: сколько времени люди будут истекать потом возле барабанов? Тридцать пять градусов!

Топилина. Сорок!

Тимофей. Тем более, почему же вы против вентиляционной установки?

Топилина. Невыгодно.

Тимофей. Вас больше беспокоит выгода, чем люди!

Топилина. Вот что, Тимофей! Другого я бы за такие слова выгнала из кабинета!

Тимофей. До свидания.

Кажется, все ясно: перед героем законченный тип консерватора. Но это хитрый и «тонкий» прием авторов. Оказывается, Топилина — куда более новатор, чем Тимофей. Она переходит в наступление на него.

Топилина. Садись! Ты думаешь, что только ты один заботишься о людях. Ошибаешься! А тебе, молодому инженеру, не приходила в голову мысль, что можно вообще перевести обжарку на токи высокой частоты?

Тимофей. Приходила. Но для этого нужны десятки тысяч.

Топилина. Совершенно верно! Видишь ли, иногда бывает выгоднее потратить десятки тысяч, чем гроши. И тогда мы добьемся той культуры производства, о которой ты так хорошо говорил в райкоме!

Отдадим должное автору — он нашел сюжетный ход, которому могут позавидовать сценаристы-ремесленники; но он не нашел главного — логики реальных человеческих характеров, той «изюминки» в каждом из героев, которая заставила бы нас с интересом следить за их «сшибкой».

Он заменил недоразумением драматический конфликт. А вот документалисты, создавшие фильм «Люди голубого огня»,

нашли «изюминку» в людях, поделились с нами своими наблюдениями за очень и очень интересными характерами.

Наблюдательность! Как это важно в искусстве вообще, в киноискусстве — в особенности: уметь наблюдать за главным в людях и за частностями, наблюдать за героем и глазами героя всматриваться в окружающих! Подметить улыбку Сережи и слезинку в глазах матери Алеши Скворцова. Увидеть глазами матерей, жен, сестер проносящийся мимо станции на фронт поезд с близкими и родными людьми. Услышать вместе с Ивлевым и Ямщиковым тишину над могилой Паши Рукавицына. Все эти наблюдения, ви́дения, образные открытия художника создают то конкретное знание жизни, без которого социальная целеустремленность замысла как бы повисает в воздухе. Правда деталей, частностей, жизненных подробностей для художника кино — не обрамление образа, но средство его выражения.

В одной кинорецензии было сказано: «Несмотря на множество подробностей, авторам удалось выразить главную мысль...» Вздорное «несмотря»! Благодаря жизненной конкретности действия, характеров, ситуаций можно выразить то, что мы называем социальным смыслом явления.

Художник должен много видеть. Изучать жизнь. Ездить. Наблюдать. Все это неоспоримо. Но вот парадокс — поехал сценарист на стройку железной дороги, встретил интересных людей, но увидел, узнал в них все те же схемы. Жил другой сценарист бок о бок с животноводами-целинниками, но увидел только необычный метод стрижки овец... в тазу; и вот на этот раз вокруг таза и начали «бой» новаторы и консерваторы, «подчиненные» и «руководители».

Нет, художник должен открыть для нас новое, важное, интересное там, где мы, простые смертные, видим только обычное и привычное. Увидеть так, как мы не умеем видеть. И тем самым доставить нам, зрителям, эстетическую радость открытия. Эту радость не способен доставить ни тот, кто по-дежурному «собирает материал» в очередной командировке «на места», ни тот, кто дорожит любыми, подчас случайными впечатлениями.

Итак, верность действительности не в одном каком-либо «плане» (пусть самом главном), а во всех отношениях, во всех взятых в полифонической взаимосвязи «планах» — вот характерная особенность реалистического творчества. Она доступна лишь тем художникам, которые способны открыть в своих впечатлениях и наблюдениях («реальное») главные черты жизни («идеальное»). А эта способность естественно связана с другой особенностью большого таланта — способностью сказать людям нечто важное, существенное.

Увы, в жизни киностудий слишком большое место занимают люди просто не талантливые. И сколько ни теоретизируй по поводу их фильмов, как ни объясняй авторам, где проходят верные пути к большому искусству, все это становится занятием бесполезным, если студия не делает различий между людьми, способными понять, как создается художественное произведение, и людьми неспособными. Не пора ли провести в кинематографии разграничительную черту между художниками и нехудожниками?

●

Мне хотелось бы поделиться некоторыми своими впечатлениями о тематической живописи последних лет. Скажу откровенно — полотна, посвященные нашей современности, часто прямо-таки озадачивают. Они зачастую сделаны умело, и все же мимо них проходишь без сожаления. Почему? Ведь на них запечатлены наши современники, наша действительность, быт, среда: рабочий на лесах и у станка, колхозница в поле и за доением коровы, спортсмен на дорожке, летчик на аэродроме. Но эти полотна так часто не волнуют, ибо художники ограничивают свою задачу фиксацией реальности без какой-либо попытки поставить и решить волнующую, общеинтересную проблему, одну из тех, которыми живет страна.

Как разительно отличаются от подобных упражнений на холсте произведения художников, которые хотят сказать миллионам нечто особо важное. Вспомним графический цикл Б. Пророкова, порождающий в душах людей страстную ненависть к войне и ее поджигателям. Вспомним портреты М. В. Нестерова, каждый из которых — не просто достоверный живописный документ о конкретном человеке, но и концепция творческой личности современника. Как велико качественное отличие явлений такого художественного ряда от бездумных (хотя зачастую и правдоподобных) фиксаций жизни!

В кинематографе бездумность вуалируется, маскируется действием, развитием образов

во времени, всегда предполагающим какую-то событийность, а стало быть, и обострение зрительского восприятия. И все же ряд фильмов, которые теперь справедливо называют «серыми», «посредственными», является именно такой бездумной фиксацией реального. Бездумной, а потому и мнимой, ибо действительность находит отражение в глубоких чувствах художника, а не просто на чувствительной пленке.

Можно было бы и не повторять такие очевидные истины, но ведь твердят же некоторые кинотеоретики и кинорежиссеры об «оптической» основе реалистичности кино. Очевидно, отсюда и бедность многих фильмов, так же мало (хоть и дотошно) отражающих жизнь, как те живописные полотна, о которых шла речь выше. Такие фильмы внешне носят характер идейных — как те же «Будни и праздники» или «Люди моей долины». Благие намерения авторов легко отливаются в ту или иную логическую формулу: «фильм о становлении новых нравственных отношений», «фильм о том... что жить нужно с чистой совестью, признаваясь в своих ошибках и не повторяя их вновь» (аннотация к монтажной записи фильма «Яша Топорков») и т. д.

Но как далеки эти логические «стержни» от подлинной идейности большого искусства!

Думается, что идея художественного произведения потому-то и называется эстетической, что она многозначна. Это не просто главная мысль произведения, но мысль, обладающая рядом признаков, идущих как от жизни, так и от субъективной особенности мастера.

Один из таких признаков — п р о б л е м н о с т ь. Идея, пронизывающая образный строй истинно художественного фильма, развертывается как реальная проблема, как то «общеинтересное в жизни человека», которое Н. Г. Чернышевский считал основой основ содержания искусства. Она может быть общечеловеческой по своему масштабу— и тогда рождается киноклассика, от «Броненосца «Потемкин» до «Чапаева»; но может быть и локальной, волнующей больше всего советского человека и только сегодня, сейчас, как «Весна на Заречной улице» или «Евдокия». Но в любом случае это проблема р е а л ь н а я, то есть возникшая в самой жизни.

К сожалению, многие фильмы последних лет строятся на шатком фундаменте мнимых или малозначительных проблем. Часто их авторы стараются убедить нас в необходимости внедрения того или иного прогрессивного метода или новшества в производстве — в технике или в сельском хозяйстве, тех или иных мероприятий, в разумности которых вряд ли кто-либо сомневается в действительности. В таких фильмах более или менее страстно доказывается необходимость передачи техники колхозам («Повесть наших дней»), плодотворность метода взаимного бригадного обучения («Горячая душа»), своевременность осушения болот («Люди моей долины»). Все это проблемы мнимые именно потому, что в жизни они или уже решены практически деятельностью партии, народа, или же их решение осуществляется без «кипения страстей».

Не надо сидеть годами на заводе, чтобы увидеть, как активно, заинтересованно встречает производственный коллектив рационализаторские предложения и изобретения, направленные на повышение производительности труда. Но эта «простота» не удовлетворяет авторов фильма о рационализаторе— и они «вымучивают» коллизии и положения необычные, дабы возвести элементарную истину в ранг проблемы.

Мнимость и малозначительность проблематики характерна и для ряда фильмов, посвященных так называемой «этической теме». Казалось бы, именно в этой сфере художнику легче всего без дополнительного изучения найти материал, способный вызвать всеобщий интерес. Сколько в самом деле удивительных по своему внутреннему смыслу явлений наблюдается в нашей стране в области человеческих отношений! Подумайте только — сейчас на глазах всего человечества мы практически осуществляем великий революционный эксперимент, доказывая, что человек человеку — друг, брат, товарищ. Принципы коммунистического коллективизма неодолимо входят в повседневность, в быт, превращаются в общепринятые нормы поведения. Очень ярко рассказала об этом на примере своей фабрики на XXII съезде КПСС Мария Рожнева. Она говорила: «На фабрике введены бестабельный учет выхода на работу и выплата денег без кассира. Вопросы приема, увольнения рабочих, многие вопросы воспитания людей решаются в бригаде, в смене. Крепкая дружба, взаимопомощь на работе и дома ярко проявляются в коллективной заботе о товарище, в стремлении помочь ему словом и делом. Нередки случаи,

когда работницы уступают свою очередь при решении вопроса о помещении детей в ясли, помогают друг другу в уходе за детьми. Каждая бригада теплым словом, коллективной поддержкой отмечает день рождения члена бригады, рождение ребенка, вступление в партию или комсомол, уход на заслуженный отдых».

Сколько удивительнейших фактов коммунистического отношения человека к человеку дает нам каждый день жизни страны. Комсомольцы-геологи, узнав о смертельной опасности, нависшей над ребенком, не задумываясь, отдают для пересадки свою кожу... Диспетчер на свой страх и риск снимает с рейса паровоз и посылает его за больным, которому грозит смерть,— и рабочие, оказавшиеся в вынужденном простое, поддержали его...

Конечно, простое воспроизведение подобных фактов не сделает фильм проблемным. Но ведь в этих фактах выявляется становление, развитие новых человеческих характеров. А это уже проблема. И интересным опять-таки оказывается не фиксирование этической нормы, а борьба за нее, то есть становление, утверждение этической нормы новой, более прогрессивной. В этом движении к прекрасному, когда идеальное становится реальным,— особенность социалистического реализма.

В печати было высказано немало суждений о фильме «Битва в пути». Скажу откровенно — многое в нем, с моей точки зрения, не ново по проблематике и по воплощению. Но немало и чудесных находок. Одна из них — образ работницы-формовщицы Потаповой (артистка Н. Федосова). Любопытно, что ее реплики, бросаемые на собрании в защиту Бахирева, вызывают единодушное одобрение любой зрительской аудитории. И это, конечно, не случайно. Одна из самых ярких примет нового в нашей жизни, особенно после трех последних съездов КПСС, — в о з р а с т а н и е м е р ы о б щ е с т в е н н о й д е й с т в е н н о с т и каждого советского человека. Ему до всего дело — и до малого, и до большого, и до государственных проблем, и до судьбы товарища. В отчетном докладе ЦК КПСС XXII съезду сказано: «Каждый советский человек должен стать активным участником в управлении делами общества! — вот наш лозунг, наша задача». Именно этой личной активностью и подкупает образ Потаповой, который как бы говорит каждому: не будь равнодушен ко злу, не жди, что кто-то за тебя будет с ним бороться; смело выступай за правду и борись за нее.

А вот другая сторона того же явления. Мы как-то привыкли к словам «бригада коммунистического труда» и не очень задумываемся о том, куда идет развитие человеческих отношений, подразумеваемых при этом. Привыкли, да не все! На одном уральском заводе, как писала «Литературная газета» (№ 142, 1961), участники бригад пришли к необходимости создать новую форму управления коллективом — о б щ е с т в е н н у ю р а б о ч у ю а д м и н и с т р а ц и ю. И ведь это шаг к осуществлению одного из самых важных положений Программы партии: «...Органы планирования и учета, руководства хозяйством и развитием культуры, являющиеся сейчас государственными, утратят политический характер и станут органами общественного самоуправления».

Интереснейшее явление! Какие необыкновенно широкие, принципиально новые перспективы открывает оно.

Здесь новаторами выступили уральские рабочие. А ведь и художник может, должен быть такого рода новатором.

Сознательная ответственность каждого за общее дело — действительно животрепещущая проблема. Но не менее острыми, волнующими всех являются и другие проблемы, связанные с формированием нового человека, проблемы реальные, а не мнимые. Пожалуй, главнейшей среди них можно считать взаимоотношение личности и коммунистического общества, индивида и коллектива. Противопоставление личного общественному — реальность бытия антагонистического классового (и особенности буржуазного) общества. И оно — стержневая проблема всего искусства этого общества, всех тех произведений, в которых осмысливается положение личности. Но такое противопоставление перестает быть реальностью нашей жизни. Оно уступает место единству личного и общественного. Такое единство достигается не путем «подчинения» индивида враждебному ему обществу, а напротив, посредством всемерного развития личности. Но личности не буржуазной, а коммунистической, которая формируется, по словам молодого Маркса, путем полного, происходящего сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития возвращения человека к самому себе как человеку общественному, то есть человечному.

Рассказать средствами киноискусства, как коренным образом меняются представления человека о счастье, богатстве, свободе, как они наполняются новым общественным смыслом,— разве это не увлекательнейшая, поистине новаторская задача, в решении которой нет или почти нет образцов! Но ведь к ней наши кинематографисты еще не «подступились», отягченные грузом «идеальных» схем и представлений, во многом позаимствованных из искусства прошлого.

Идея кинематографического произведения кристаллизуется не просто в постановке животрепещущей (то есть имеющей реальное значение) проблемы, но и в ее решении. Какова бы ни была форма драматической разработки (дающая решение непосредственно, обнаженно, открыто тенденциозно или же логикой развития образов подводящая зрителя к верному выводу), определенность мысли — коренное условие художественности произведения. Эта определенность понимается некоторыми кинематографистами крайне наивно, как дидактический посыл, пронизывающий весь образный строй. Не веря зрителю, его гражданской позиции, некоторые художники убеждают его в том, в чем он давным-давно убежден, разговаривают с ним, не предполагая в нем умного собеседника. Подобный просчет — своеобразное преломление того же отрыва от реальности, который препятствует ныне прогрессу нашего киноискусства.

Успеха добьется лишь художник, вдохновленный теми же великими идеями, которыми живет народ. Но отнюдь, конечно, не тот, который проповедует некие абстрактно правильные решения выдуманных им самим проблем. И если его идеи реальны, действительны, жизненны, они всегда найдут отклик в сердцах миллионов.

Правда, существует грань, отделяющая образную публицистику (безусловно, имеющую эстетическое значение — пример советских кинодокументалистов неопровержимо свидетельствует об этом!) от художественных решений, утверждающих идею. Эту грань точно подметил Г. В. Плеханов, который писал: «Нужно только, чтобы эти идеи (великие, освободительные.— *В. Р.*) вошли в его плоть и кровь, чтобы он выражал их именно как художник».

Выражать идею как художник! Часто самые правильные идеи в правдоподобных фильмах их авторы выражают не как художники, то есть яркие, своеобразные индивидуальности, с присущим только им ви́дением мира. Они (в силу ряда причин: малой одаренности, неверной эстетической концепции и т. д.) создают фильмы с позиций некоего общего взгляда на вещи, который никого не может заинтересовать в силу именно «общности».

Но, может быть, такая «общность» — это и есть партийность в искусстве? Ни в какой степени!

Принцип партийности — основа **всего** нашего искусства. Но каждый художник выражает общую партийную позицию через свой индивидуальный взгляд на мир. Как самобытен образный мир А. Довженко или С. Бондарчука, Г. Чухрая или дуэта А. Алова — В. Наумова. Каждый из них может сказать о себе словами Твардовского:

Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

Можно сказать и так: только индивидуальный художнический взгляд на мир позволяет выражать общую партийную позицию, проявлять ее страстно, эмоционально. А «ничье», обезличенное «искусство» никому и не нужно. Не случайно, конечно, в Программе КПСС сказано, что перед деятелями кино и других видов искусства открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы.

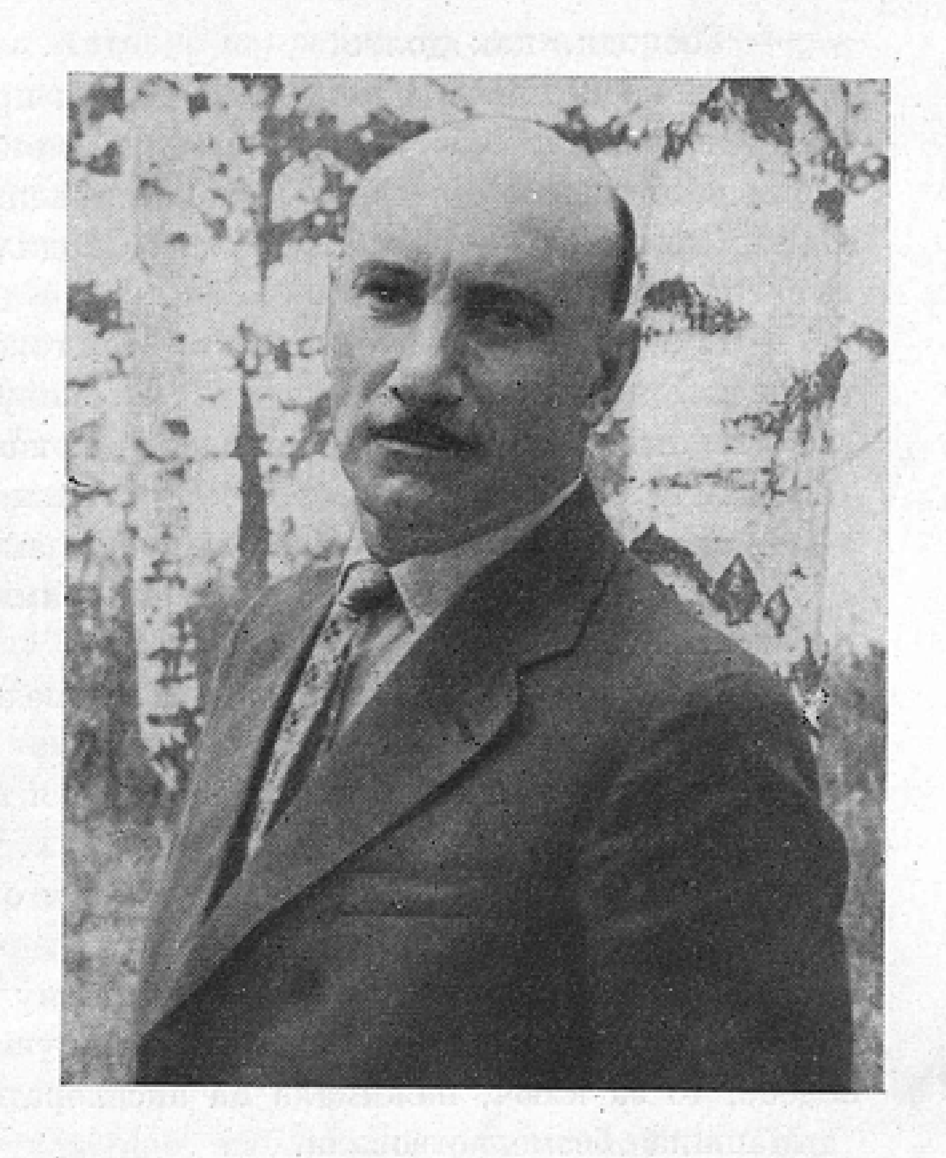
●

Итак, «реальное» и «идеальное». Талантливый художник по-своему видит и воспроизводит реальность, по-своему угадывает, распознает в ней черты идеальные — черты будущего. Диалектическое взаимопроникновение реального и идеального — вот условие реалистического художественного творчества.

Не должно быть колебаний у художника — что рисовать: достоверную, хоть и не идеальную, реальность или, примера ради, возвышенную, безупречную, но бестелесную «идеальность».

Увидеть в доподлинной жизни движение к идеалу, распознать в нашем коммунистическом идеале черты, ставшие реальностью уже сегодня,— в этом суть.

Не правда ли, товарищ художник?





С. ГЕРАСИМОВ
по либретто Т. МАКАРОВОЙ

ЛЮДИ И ЗВЕРИ

Поздним вечером по шоссе Москва — Симферополь идет машина «Москвич» старого выпуска. Машина эта видала виды — у нее «усталый», запыленный вид, стучат дверцы и рессоры, она тянется с трудом — ее угнетает обилие багажа. Вещи — на заднем сиденье, поверх багажника, на крыше. Видимо, машина идет издалека. Ее номер — ЛК 18-24. Значит, она идет из Ленинграда.

На переднем сиденье две женщины — мать и дочь. Мать за рулем, дочь, девушка лет восемнадцати, спит, склонив голову на плечо матери. Боясь разбудить дочь, та правит левой рукой. Лица женщин смутно видны в полутьме.

Лучи фар пляшут на асфальте, выхватывают из темноты придорожные кусты, покорно гаснут при встрече с другой машиной.

Женщина часто моргает, прогоняя сон, широко открывает добрые, усталые глаза, пробует петь.

— Скоро? — спрашивает дочь, не поднимая век.

— Шесть километров осталось.

— Откуда ты знаешь?

— В путеводителе сказано — на триста десятом километре, а сейчас был триста четвертый... Шесть километров.

— Господи, как долго!

Девушка подняла голову и, по-детски протерев худыми кулачками глаза, стала смотреть перед собой. В прыгающем луче метались эфемериды. Машина настигала их, и они разбивались о стекло, оставляя грязный след.

— Надо было остаться в Москве. Сходили бы в театр, переночевали, как люди. Все ты!

— Ну, девочка, ну что сейчас об этом говорить. Через три минуты мы будем в гостинице. Помоемся, попьем чаю — и на боковую. Знаешь, как хорошо! — Мать заискивающе улыбается, прикасается щекой к щеке дочери.

— Кто-то еще ждет нас в этой гостинице.

— Почему? Мы же отправили телеграмму.

— Так они и испугались твоей телеграммы. Ой, мама, до чего же ты... наивный человек. Просто смешно слушать!

— Ну, хорошо, не будет номера — выедем за город и переночуем в стогу, под звездами. Ночь теплая — чего лучше?

— Только этого не хватало. Кажется, я тебе говорила, что в стогу больше спать не буду. Ночуй сама с жуками и пауками... Что это еще там такое? — сердито спросила девушка, глядя на приближающиеся огни.

— Вот и приехали, — сказала мать.

Но в это время машина зачихала, дернулась раза два и остановилась.

— Что за новости? — виновато взглянув на дочь, мать суетливо хваталась то за подсос, то за ключ, нажимала на акселератор.

Машина безмолвствовала.

—Скажите пожалуйста! — Мать продолжала свои безуспешные попытки, а дочь смотрела на ее руки, на лицо, на усталую складку, вдруг обозначившуюся около рта. Что-то доброе затеплилось в ее пристальном взгляде. Потом промелькнули насмешливые искорки.

Мать растерянно опустила руки.

— Придется лезть под капот.

Глаза девушки снова глянули холодно:

— Да ну, в самом деле! — Она вылезла из машины. — Я пойду пешком.

— Правильно, детонька, — встрепенулась мать. — Пойди, родная, тут два шага. Скажи, что мы приехали, а то как бы еще номер не уплыл.

— Номер! — Девушка насмешливо тряхнула стриженой головой и взглянула на мать все с тем же выражением сердитой иронии и покровительственного сочувствия. — Бензин, что ли, весь?

— Нет, — говорила мать, вылезая из машины, — бензин должен быть. По счетчику еще литров пять осталось. Видимо, что-то с зажиганием. Ты иди, Танечка, иди, родная, а я в трамблер загляну да проверю проводники. Глядишь, еще и догоню тебя. Иди, голубка.

Мать подняла капот, включила переносную лампочку. Лицо ее приняло суровое, важное выражение: она погрузилась в технику.

Девушка прошла несколько шагов по обочине шоссе, обернулась, прищурилась, вглядываясь в темноту. Опять тряхнула головой и зашагала к гостинице.

Едва она отошла от машины, как ночь сгустилась вокруг нее до полной черноты. Для храбрости девушка стала читать стихи.

Вокруг гостиницы толпились машины. Автобус направлялся в сторону Симферополя. Шофер, раскуривая, ходил вокруг него, проверяя каблуком баллоны. Бледнолицые отпускники, в чаянии моря и солнца, усаживаясь, возбужденно шумели.

Чуть в стороне от автобуса стоял мужчина лет сорока, в одежде, отличавшей его от всего этого шумного населения гостиничного двора. На нем был поношенный костюм иностранного покроя, шерстяная рубаха и башмаки со следами починки. Лицо выражало осторожную внимательность.

Торопливо шагая, Таня прошла, едва не задев его, и скрылась за парадной дверью. Ночь была жаркая. Толстые ночные бабочки во множестве кружились у фонарей. Машины все прибывали, и люди, вылезая из них, разминали ноги и плечи. Наконец показался и наш «Москвич». Он двигался затрудненно, рывками. Немного не дойдя до гостиницы, он дважды выстрелил из выхлопной трубы и опять, видимо уже окончательно, стал. Измученная водительница его вылезла из машины и движением отчаяния откинула капот.

А Таня стояла в дверях и кричала в темноту двора:

— Мама!

— Да, — отозвалась мать. — Я здесь, Таня, не кричи. Машина опять стала.

— Ну, давай хоть паспорт. Мученье с тобой!

Видя, что мать остается около машины, Таня, одолевая свою капризную инертность, побежала к ней сама.

— Ты знаешь, — кричала она на пути, — ты знаешь, сколько желающих? Еще минута, и мы останемся без номера!

Мужчина, со своей осторожной полуулыбкой, наблюдал за девушкой. А Таня, пробегая, опять едва не задела его. Она взяла у матери паспорт и побежала назад, в гостиницу, сильно размахивая руками, вся еще по-детски нескладная.

— Ничего не понимаю! — проговорила мать, опять склоняясь над мотором.

— Разрешите взглянуть?

Женщина распрямилась и увидела прямо перед собой незнакомого человека. Лицо его оставалось неразличимым — он стоял спиной к свету.

— Пожалуйста, — сказала она и жалостно вздохнула.

Мужчина наклонился. В свете переносной лампы она увидала сперва его крупные, трудовые руки и только потом лицо. Он поднял глаза и вдруг, отпрянув, выпрямился.

— Что?!

Она тоже выпрямилась. И теперь стояла против него, вглядываясь.

— Не узнаете? — Полуулыбка на лице мужчины приняла еще более сложное выражение какой-то стыдливой горечи. — Вот видите, как встретились.

— Погодите, погодите, — говорила она, приближая к нему лампу.

— Да, да, именно. Прошло много лет, а я вас сразу узнал... Хотя, конечно, вы тоже изменились, Анна Петровна.

— Анна Андреевна.

— Совершенно верно, Анна Андреевна. А меня, поди-ка, и совсем не узнать? Вспомните Ленинград... Ну-ка, ну-ка...

— Боже мой! — Она опустила лампу и шагнула к нему, крепко схватила его руки.

— А назвать-то и не знаете как, — тихонько смеялся он.

— Павлов. Лейтенант Павлов!

— Верно.

— А имя и отчество я так и не узнала тогда. Не успела.

— Да-да. — Павлов смеялся почти беззвучно, но лицо его, неузнаваемо изменившееся, сияло счастьем. — Вы тогда сразу уснули. Сразу...

— Да, сразу! Ничего не успела! А утром проснулась и нашла записку. Она у меня сохранилась. И сейчас с собой. — Она кивнула на маленький саквояжик на заднем сиденье. — Подпись была «А. Павлов». И почему-то я решила, что Александр.

— Алексей. Алексей Иванович. — И он все смеялся, не выпуская ее руки.

— Алексей Иванович! Как же я не догадалась?

— А как же вы могли догадаться?

— Так... Куда же вы теперь? И откуда?

Спросив это, она оглядела его всего, и он всем существом своим ощутил этот ее взгляд. И сразу потускнел. Осторожная полуулыбка вновь набежала на его лицо.

— Откуда? Это долго рассказывать. А куда — хочу в Севастополь. Там у меня брат.

— Так, может, вместе? Я тоже в те края. Вот, перебираюсь из Ленинграда. Дочка у меня уж больно некрепка здоровьем. А тут как раз случай вышел: пригласили ординатором в больницу санаторного типа. Условия хорошие, ну и все-таки климат.

— Да, да...

— А вы сейчас-то где устроились?

— Да, собственно, нигде пока. Думал вот здесь, на лавке переночевать, по-солдатски. Ночь теплая, и багаж у меня невелик.

Он кивнул на скамью под деревом. Там лежал брезентовый рюкзак с приклоненным к нему старенъким портфелем.

— Ну, что вы! Разве можно! Переночуете с нами.

— Неудобно, пожалуй?

— Что ж тут неудобного? В дороге все удобно. Пошли, пошли! Забирайте вещи. — Она была полна решимости.

С тем же выражением категоричности, столь свойственным мягким натурам в решительные минуты жизни, Анна Андреевна вошла в вестибюль гостиницы.

— Танюша! — говорила она, торопясь взять инициативу. — Ты уже отдала паспорта? Надо отдать еще один, вот Алексея Ивановича.

Вестибюль был полон людей, и все смотрели сейчас на Анну Андреевну. Но она чувствовала только один взгляд — дочери. Та словно онемела от изумления.

— Это что же, все одна семья? — спросила дежурная девушка, беря паспорт Павлова.

— Одна семья, — быстро ответила Анна Андреевна. И лицо ее стало суровым до неприступности.

— Мама... — заговорила Таня.

Но Анна Андреевна перебила ее:

— Танюша, возьми пропуск и иди наверх. А я сама заполню эти листочки и загоню машину. Иди, иди, детка!

Оглядываясь и запинаясь о ступеньки, Таня пошла наверх.

— Право же, не стоит, — проговорил Павлов, когда они отошли от стола.

— Я прошу вас не придавать значения. Я ей все объясню. — Решимость не покидала Анну Андреевну.

Таня стояла посреди номера и смотрела, как горничная застилала третью постель на диване. Дверь открылась, вошла Анна Андреевна и за нею Павлов.

— Вот, устраивайтесь, Алексей Иванович, — уже с порога заговорила Анна Андреевна. — Видите, вам уже и постелили.

Горничная вышла, оглядев Павлова с нескрываемым любопытством. Он стоял у стола, доставая из портфеля изрядно помятый термос. Руки его заметно дрожали.

— Вот, Таня, познакомься, — сказала Анна Андреевна, стараясь улыбнуться. — Павлов Алексей Иванович.

Таня как-то боком шагнула к Павлову и протянула свою узкую, бледную руку. Павлов едва успел пожать ее пальцы, как девушка отняла руку и отвернулась.

— Схожу за чаем, — сказал Павлов, помолчал и вышел из комнаты.

— Мама, что это значит? — спросила Таня, вся обернувшись к матери и в упор глядя на нее. — Кто этот человек?

— Я же сказала — Павлов Алексей Иванович. Тот самый лейтенант Павлов, о котором я тебе рассказывала.

— Хорошо. Но почему он должен ночевать с нами в одной комнате?

Что-то дрогнуло в лице Анны Андреевны, и голос ее зазвенел:

— Потому, что ему негде сейчас ночевать, и потому, что есть вещи, о которых люди, если только они люди, не имеют права забывать до конца дней.

Таня пожала плечами и стала расстегивать платье. Анна Андреевна смотрела на дочь, и глаза ее наполнялись слезами.

— Скажи ему, чтобы он не входил, пока я не лягу. — Таня села на постель и стала снимать туфли. Мать подошла и села рядом с дочерью.

— Таня, скажи мне, девочка, почему ты такая?

— Какая, мама? — Таня принялась снимать чулки.

Мать искала нужное слово.

— Равнодушная...

Девушка опять пожала плечами.

— Ответь мне, почему? — мать коснулась ее волос.

— Мама, ты опять начинаешь?

— Я прошу тебя ответить, — в голосе матери звучали слезы.

— Ну, потому, что я не вижу ничего героического в том, что один человек дал другому кусок хлеба.

— Кусок хлеба! Он спас меня от смерти. Я же была мертва.

...Ленинград. 1942 год. Зима. Трупы на улицах. Промчался грузовик, доверху полный телами умерших от голода. Грузовик ныряет по глубоким снежным ухабам Невского проспекта. Развевается на ветру мертвая девичья коса. Грузовик сворачивает на Садовую. По улице идет офицер с заплечным мешком. Останавливается у своего дома. Прямо на пороге подъезда лежит мертвая женщина. Это Анна Андреевна.

Офицер перешагнул было, но тут ему показалось, что женщина смотрит на него. Он склонился к ее открытым глазам и увидел в них слабый свет жизни.

— Помогите мне поднять ее, — говорит офицер прохожему, закутанному в башлык. Тот отрицательно качает головой. Из-под башлыка доносится тусклый голос:

— Не сумею...

Прохожий, заплетая ногами, пробует перебраться через сугроб. Падает. Поднимается, идет дальше. Упал — смерть...

Офицер пробует поднять женщину. Она легче, чем можно предполагать по ее росту. Офицеру удается сперва посадить ее, потом перекинуть через плечо. И так, словно куклу, он несет ее к себе домой, с трудом открывает дверь и вносит женщину в промерзлую, черную комнату. На ощупь опускает на диван, чиркает спичку, зажигает коптилку. Сверкают стены, покрытые инеем.

Павлов берет с книжной полки несколько томов, беспощадно раздирает их, затапливает печурку. Заглядывает в чайник — там сохранилась вода.

— Хорошо! — говорит Павлов.

И голос его, и само слово странно звучат в этой могиле. Женщина смотрит в потолок. Павлов склоняется к ней. В тумане полусознания она видит его лицо. Он улыбается:

— Сейчас мы выпьем чаю, и все будет хорошо!

Стучит метроном в репродукторе, и, щелкнув, включается сигнал тревоги. Но Павлов не замечает его. Присев на корточки возле печурки, он листает книгу. Это Диккенс. В свете печурки Павлов читает несколько строк. Видимо, пораженный несоответствием текста, он смеется и сует книгу в печь. Оборачивается.

Анна Андреевна смотрит на него. Тепло понемногу возвращает ее к жизни.

— Кусок хлеба! — говорит Анна Андреевна, глядя на Таню. — Глупая девочка. Это была жизнь!

— Вот и прекрасно, — говорит Павлов, присаживаясь на диван, — сейчас будем пить чай с хлебом, С хлебом!

Павлов достает из рюкзака полбуханки хлеба, комок сахара, завернутый в газету, разворачивает, ловко колет сахар ножом. Крошки привычно собирает в рот. Заваривает чай. Слышатся два взрыва подряд. Павлов наливает чай в фронтовую кружку и в красивую синюю чашку, оставшуюся от мирного времени. Он придвигает к дивану табурет, ставит на него синюю чашку, кладет кусок хлеба, сахар.

— Прошу! — говорит он.

Склоняется над Анной Андреевной, энергично растирает ей руки.

— Ну-ка, ну-ка, начнем помаленьку оживать. Как вас звать прикажете?

И женщина, словно впервые учась говорить, произносит:

— Анна... Анна Андреевна...

— У вас есть родные?

— Нет. Никого не осталось. Есть дочь. Я отправила ее вместе со всеми детьми еще летом. Но был слух, что эшелон попал к немцам... может быть, и она уже не жива теперь.

— Тогда я была совершенно одна, и меня ничто не связывало с жизнью.

Павлов хмуро смотрит, как вяло шевелятся губы женщины. Он взял чашку и поднес ее к этим мертвенным губам. Женщина стала пить мелкими, прерывистыми глотками. В отсветах пламени было видно, как испарина выступила у нее на лбу. Она отодвинула чашку и откинулась на диван.

— Кусок хлеба! — Мать все гладила и гладила дочь по голове.

— Поешьте немного, — сказал Павлов, вкладывая ей в руки кусок хлеба.

— Сейчас... — беззвучно сказала она и закрыла глаза.

Когда она подняла веки, Павлов стоял, все так же склонясь над ней и вглядываясь в ее лицо.

— Вы работаете где-нибудь?

— Да. Врачом в госпитале. Но сегодня уже не могла дойти. И, сказав это, она вновь закрыла глаза.

...Когда Анна Андреевна открыла глаза, в комнате было светло. Штора затемнения была поднята. За окном искрился яркий морозный день. Отстукивал метроном в репродукторе.

Павлова в комнате не было. Но его вещевой мешок лежал на стуле, около дивана. К нему была приколота записка. Анна Андреевна прочитала:

«Анна Андреевна! Я возвращаюсь на фронт. Оставляю вам все, что могу. И комнату тоже. Топите книгами, думаю, до весны хватит. Будьте здоровы и крепки душой. Сейчас всем тяжело. Желаю вам найти дочь.

Ваш А. Павлов».

— Кусок хлеба... — повторила Анна Андреевна.

Таня передернула худыми плечами и зевнула, не открывая рта.

— Мама, можно я лягу?

Анна Андреевна вздрогнула и с поспешностью проговорила:

— Да, конечно, ложись.

Девушка юркнула под одеяло, счастливо потянулась и свернулась уютным калачиком.

За окном приходили и уходили машины. Кто-то свистел, перебивая себя молодым, ломающимся голосом. В ответ послышался смех и затем сразу несколько девичьих голосов.

Анна Андреевна внимательно смотрела на дочь и вдруг сказала:

— Ты знаешь, Таня, грешно и страшно так говорить, но иной раз я слушаю тебя, слежу за твоими мыслями, и мне хочется...

В дверь постучали.

— Да...— сказала Анна Андреевна.— Можно, можно!

Вошел Павлов.

— А вот и чай,— сказал он, ставя термос на стол.

— Хочешь чаю?— обернулась Анна Андреевна к дочери.

— Нет, спасибо.— Таня повернулась к стене и закрыла глаза.

Анна Андреевна вздохнула, встала и пошла к столу. Достала из сумки салфетки, бутерброды, пирожки, небьющиеся походные чашки. Павлов налил чаю.

— Я думаю,— сказал он тихо,— надо выключить свет. А то ей будет мешать. Совершенно достаточно из окна.

Он повернул выключатель. Теперь свет падал от большого уличного фонаря. Ночные насекомые кружились вокруг него, и их увеличенные тени метались по стенам.

Сперва пили чай молча. Первой заговорила Анна Андреевна:

— Сколько же мы с вами не видались, Алексей Иванович?

— Семнадцать лет или, вернее, почти восемнадцать.— И Павлов опять тихонько засмеялся.— Давно не видались. Можно сказать, целую жизнь!

— И где же вы были все эти годы?

В полутьме легче было и спрашивать и отвечать. И все же Павлов ответил не сразу.

— Где был? Вы лучше спросите, где я не был. Еще нет месяца, как вернулся на родину. А до этого, можно сказать, объехал весь свет. Странствовал как гражданин мира, а проще сказать — перемещенное лицо. Известна вам такая категория?

Таня открыла глаза, перестала дышать, вся уйдя в слух.

Павлов перестал улыбаться. Его глубоко запавшие глаза смотрели на Анну Андреевну пристально и печально.

— Ах, вот как! Стало быть, попали в плен?

— Да. По ранению.

Он помолчал, отхлебнул чаю.

— В плен я попал через два дня после того, как мы расстались с вами, то есть двадцать восьмого января сорок второго года. Под Мгой.

— Под Мгой...

— Да, под Мгой. Может быть, помните, что на этом участке была попытка прорвать блокаду

— Еще бы не помнить! В госпитале раненых и обмороженных некуда было класть.

— Да... народу полегло много. Только ничего не вышло тогда...— Губы Павлова дрогнули и покривились.

— Вы пейте, пейте,— проговорила Анна Андреевна, подливая ему чай.— Об этом лучше не вспоминать.

— Лучше, конечно, не вспоминать. Только ведь и забыть нельзя.

Павлов отодвинул чашку, склонился через стол, и на губах его опять появилась странная, ищущая улыбка. Анна Андреевна молчала.

— Я вот, к примеру, вижу перед собой комиссара дивизии. Таких людей я уже больше не встречал. Как же его забыть? Невозможно.

Поэтическим даром он не обладал, но перед этим боем написал, представьте себе, стихи. Целую поэму. Собрал офицеров у себя в землянке и прочитал, как умел, как чувствовал.

— Никогда не забуду его лицо и голос, — говорит Павлов.

— С этим мы и пошли в бой....

Меня еще на реке зацепило осколком. Но я не почувствовал боли, не понял, думал, нужно бежать — и бежал. Задача была простая — укрепиться на том берегу. Я оглянулся только тогда, когда добежал до берега... Из нашего взвода только трое одолели реку. Остальных поубивало или, может быть, потонули в реке... Немецкая артиллерия крошила лед на всем участке прорыва. Передохнули за камнем. Кое-кто подобрался из других взводов. Отдышались и решили подняться дальше... Тут нас и накрыло.

Черная землянка полна людей. Склонившись ближе к светильнику, комиссар читает стихи дрожащим голосом. Стихи не точны по размеру и рифмам, но клятвенный их смысл потрясает душу. Офицеры в копченых, испачканных полушубках, с обнаженными головами стоят торжественно «смирно», как на присяге.

Перекладывая листы, комиссар то взмахивал рукой, то быстрым движением подносил ее к лицу, вытирая бегущие из-под очков слезы.

Голос с сильным волжским акцентом гремит под черным потолком и вдруг вырывается на просторы замерзшей реки:

Вперед, вперед, сыны мои!
Вперед, за город Ленина!
Вперед, за дело правое!
За нашу жизнь и честь.

И картина боя открывается перед нашими глазами. Мы видим его так, как видит его Павлов.

Вперед, вперед, сыны мои!

Вместе с голосом Павлова мы слышим голос комиссара, звенящий в морозном тумане, пока он вместе с грохотом разрыва вдруг не обрывается.

Павлов помолчал.

— Вот так я попал к немцам, — сказал он затем.

— Коля, одолжи пассатижи, куда-то я свои засунул, — послышался хрипловатый голос со двора.

— Вы ничего не едите, — сказала Анна Андреевна.

— Да, откровенно говоря, не хочется.

Павлов отодвинул чашку.

— Ну, а вы? — и он в упор взглянул на Анну Андреевну, словно стараясь разглядеть в полумраке черты ее лица.

— Как видите! Выжила. И дочку нашла.

— Это прекрасно!

Таня слушала, широко открытыми глазами глядя в стену.

— ...Правда, нашла только через пять лет, уже восьмилетней девочкой...

— ...Искала по всей стране, а нашла совсем рядом, в Псковской области, в деревне Ровное. Странная это была встреча... Да иначе и быть не могло! Когда мы расставались, Тане не было и трех лет.

Восьмилетняя Таня стоит посреди махонького, неприглядного двора, а на пороге избенки старуха неприязненно смотрит на входящих. Анна Андреевна входит во двор в сопровождении председателя сельсовета и милиционера.

— Бабушка, — говорит Таня, глядя на них из-под руки, — ктой-то такие?

— Иди, Танюшка, в избу, иди, касатка.

— Таня, — говорит Анна Андреевна прыгающими, непослушными губами и силится улыбнуться девочке. — Танечка, ты меня не узнаешь? Я же твоя мама!

Таня как-то боком, боком бежит от нее и прячется за старуху.

— Иди, моя хорошая, —говорит старуха, гладя черной рукой выгоревшие добела Танины волосы. И поворачивается к Анне Андреевне: — Вам кого ж, гражданочка?

Потом все сидят за столом. Милиционер пишет протокол, старуха и Анна Андреевна плачут — каждая о своем. Председатель кряхтит, вздыхает, мается на лавке и говорит утешительно:

— Раз уж такое положение, тут уж, значится, ничего нельзя. Такой случай. Как-то надо учесть.

Таня стоит в стороне со старенькой тряпичной куклой, испуганно и испытующе смотрит на старуху и на мать.

Анна Андреевна не выдерживает. Рыдая, она кидается к дочери, целует ее белые волосы, светлые припухшие глаза.

— Девочка моя, ясная моя, ненаглядная. Нашла я тебя, нашла, нашла, нашла!

— Да, нашла, — говорит Анна Андреевна. — Вот, живем...

Павлов молча кивает, словно угадывая ее мысли.

— Не просто все это, — опять заговорила Анна Андреевна, понизив голос до шепота. — Может, избаловала я ее. А как иначе? Ведь все в ней.

— Ничего, — говорит Павлов.

И Анна Андреевна почти видит в полутьме добрый свет в его глазах.

— Ничего! — Он встает. Вместе с ним встает и изламывается в углах комнаты его огромная тень. — Надо спать. Я выйду, а вы ложитесь.

И он выходит, бесшумно прикрыв за собой дверь.

Анна Андреевна приближается к кровати и смотрит на дочь. Глаза Тани закрыты, но Анне Андреевне кажется, что она не спит.

— Коля, — слышится голос со двора, — нет ли у тебя насоса? Затащили куда-то, черти!

●

Под утро прошел дождь, и омытая зелень полей и перелесков сияла под солнцем. «Москвич» шустро бежал по шоссе. Словно отдохнув за ночь, он сейчас радостно подчинялся опытной и сильной руке. За рулем сидел Павлов, рядом с ним Анна Андреевна, а Таня позади, едва видная среди вещей, громоздившихся до самого верха.

Было воскресенье. По дороге то и дело попадались празднично одетые люди — пешком и на велосипедах. Парни везли своих возлюбленных, примостившихся на раме или на багажнике.

Павлов видел в зеркале Таню. Она счастливо и жадно, всей грудью впитывала это прекрасное утро. В открытое окно врывался ветер, трепал ее волосы, шарфик, воротник на блузке. Но вот глаза ее уловили пытливый взгляд Павлова, отраженный в зеркале, и лицо ее сразу переменилось. Оно словно потускнело в красках, застыло с выражением независимости.

Машина въехала в большое село. На окраине стояли совсем новые дома. Одни деревянные, сложенные по старине, срубом, в три окна, с веселыми наличниками и резными коньками, другие — каменные — были крыты шифером, в чем сказывалась дань современности.

Около одного дома всей семьей ладили палисадник. Отец, в рубахе навыпуск, и его сыны — крепкие подростки — доделывали ограду. Женщины копошились у гряд. В воротах стояла старуха и судачила с соседкой. А со двора к палисаднику, мелко перебирая ножками, шла девочка лет трех, она несла тонкую ветку саженца.

Эта картина сверкнула, как виденье, словно образ покоя и мира, и исчезла, сменяясь другой.

Мать, высунувшись в окно, кричала сыну, пятилетнему мальчишке:

— Кистинтин! Кистинтин!

А тот не слушал, увлеченно хлопая веткой по луже. Грязные брызги разлетались вокруг, весело сверкая на солнце.

— Только вернись домой, отец тебе дасть!

Парнишка услышал, нехотя бросил ветку и стал вертеть пяткой лунку в земле. И эта картина исчезла. И в ней были мир и покой. Возникла новая.

Неподалеку от дороги мужчины, скинув рубахи, тесали бревно около наполовину сложенного сруба, отваливали напрочь белую щепу.

Анна Андреевна, радуясь всему, что видела вокруг, краем глаза следила за Павловым, словно через него воспринимая всю эту ласку милой, родной земли. Павлов почувствовал ее испытующий взгляд, кивнул головой и немного погодя сказал:

— Хорошо!

— Что — хорошо? — Анне Андреевне хотелось вызвать его на разговор.

Павлов усмехнулся и сделал широкое движение левой рукой, как бы охватывая весь окружающий мир.

— А строятся все больше по старине, — сказал он. — Как отцы и деды.

— Традиция, — сказала Анна Андреевна.

— Да, традиция. Великая сила, между прочим. Правда, сила противоречивая — не любит уступать новизне. А откажись от нее вовсе, тоже плохо — поползет жизнь по всем швам, глядь, и нацию не соберешь. Диалектика! — И Павлов тихо засмеялся.

Теперь и мать и дочь смотрели на Павлова с одинаковым выражением жадного любопытства. Каждая по-своему, они открывали для себя этого человека.

— Это вы очень верно сказали, — медленно проговорила Анна Андреевна, — очень верно.

— Имел возможность убедиться.

При выезде из села машине повстречались трое пьяных. Они шли в обнимку, покачиваясь, и даже издали было видно, что они натужно громко поют, хотя слов еще не было слышно. Когда же машина поравнялась с ними, в открытое окно хлестнула одна только фраза:

— «Ведь мы такими родились на свете...». —И голоса потонули в шуме мотора.

— Ну вот, пожалуйста! С утра пораньше! — с суровым докторским юмором сказала Анна Андреевна. — Такими родились, такими, надо думать, и помрут.

Павлов смеялся.

— Ну уж, вы как-то очень строго, — сказал он. — Праздник. Гуляют люди.

— А вы, я вижу, готовы всех обнять! Должна сказать, что пьяниц я ненавижу, как лютых врагов. Быть может, это профессиональное, но слишком много я нагляделась на все их пакости. Моя бы власть...

— Ну и что бы ты сделала? — Таня прищурилась, глядя на мать с выражением снисходительного превосходства.

— Да уж, сделала бы!

— Могу себе представить, — сказала Таня.

Павлов смеялся.

Их обогнал автобус.

— А вы знаете наши планы? Мы вас даже еще и не посвятили! — Анна Андреевна беспокойно взглянула на Павлова и обернулась к дочери. — Мы ведь решили не торопиться. У нас до Севастополя намечено четыре ночевки да еще заезд на три дня в Запорожье к сестре.

— Если не помешаю, готов сопровождать на правах шофера-механика. Я тоже, собственно, никуда не тороплюсь.

— Вот и прекрасно! А то мы беспокоились. Думаем — вовлекли вас в авантюру!

Таня одними глазами улыбнулась на это «мы».

— А у сестры двенадцатого числа торжество — и семейное и, так сказать, государственное, — говорила Анна Андреевна. — Сразу два дня рождения справляют и пуск нового цеха.

— Ах, вот как!

— Тоже, как видите, традиция, но уж новая. Комиссия приедет, целый праздник. Сама-то сестра работает в исполкоме, а муж у нее инженер, начальником цеха. Интересно, как он вам понравится. Человек, знаете, такой своеобразный... И вообще семья у них занятная. Народу!.. Сразу не разберешься. За стол садится человек двенадцать,

А самая любопытная, пожалуй, все-таки бабка Степанида Григорьевна. Это мать Василия Васильевича. Ну, эта всему голова! Весь дом держит. — И Анна Андреевна сжала крепкий кулак.— Она опять обернулась к дочери: — Таня тоже у них еще ни разу не была. Вот везу...

— В Москву, на ярмаику невест!.. — сказала Таня, раздувая ноздри.

— Ну, почему невест? — смущенно встрепенулась Анна Андреевна.

— Да уж ладно, ладно, — говорила Таня все с тем же насмешливым выражением. — А Гена? Кто мне всю дорогу про Гену твердил?

— Что ж тут такого? — совсем смутилась Анна Андреевна. — Правда, хороший парень. Но ты-то тут при чем?

— Действительно, ребус!

Павлов в зеркало с любопытством наблюдал за всеми изменениями Таниного лица.

— Посмотрите, цыгане едут! — сказала она.

Навстречу машине двигался на арбах и телегах цыганский табор.

— Загадочное племя, — сказала Анна Андреевна. — Куда едут? Чего ищут?

— Как — чего? Счастья, — сказал Павлов с раздумчивой серьезностью.

— А в самом деле, — встрепенулась Таня, — давайте спросим, куда они едут.

— Ну что ж, это дело нехитрое.

Павлов притормозил возле телеги, управляемой древним стариком с медной серьгой в ухе. Положив лохматую голову на его колени, в телеге спала девочка лет двенадцати, одетая в пестрые лохмотья.

Таня выскочила из машины и со свойственной ей манерой — как-то боком подошла к телеге. Старик, не останавливая лошадь, смотрел вдаль, словно не замечая Таню.

— Дедушка, вы куда едете? — спросила Таня.

— Дай полтинник, скажу, куда едем, — ответил старик охотно и без промедления.

Таня растерянно обернулась. Павлов полез за кошельком, но Анна Андреевна опередила его и протянула Тане деньги. Только тогда старик остановил лошадь. Взяв у Тани монету, он проворно оглядел ее и сунул в карман.

— На свадьбу едем! — сказал он, хлестнув лошадь, и затарахтел дальше, все также бездумно глядя вдаль.

— Ну как? Все выяснила про цыганское племя? — смеялась Анна Андреевна, пока Таня смущенно усаживалась на свое место.

●

На склоне дня они расположились привалом у реки. Небольшая эта степная река протекала в стороне от шоссейной дороги. Кругом было тихо, только едва видный на горизонте, стрекотал трактор. Трава была уже скошена и сметана в стога. Старые осокори вздымались у берега, молоденький лозняк тянулся к воде, купая листья.

— Везде в мире есть своя красота, — говорил Павлов, оглядывая ландшафт восторженными глазами, — но такой благодати не встречал я больше нигде.

Вымытая после дневного пути машина поблескивала на берегу. Анна Андреевна добывала из баула провизию и посуду. Павлов и Таня разжигали костер.

— Был бы у нас с вами хоть маленький бредешок, — говорил Павлов, раздувая пламя, — наварили бы мы на ужин ухи.

— Интересно, кто это с вами пошел бы бродить? — отозвалась Анна Андреевна.

— Как — кто? Таня.

— Да уж Таня у нас рыбак!

— А почему ты думаешь, что не пошла бы? Еще как бы пошла!

Анна Андреевна с любопытством взглянула на дочь. Та изо всех сил раздувала костер: искры и пепел летели в лицо. Таня закашлялась.

— Ладно, хватит тебе! — забеспокоилась мать. — И зачем встала на колени? Земля ведь сырая.

— Ну, мама! — совсем по-детски заговорила Таня. — Сейчас же лето. Что ты, в самом деле?

— Хорошо, хорошо, я знаю, что лето. Вставай, вставай!

Подчиняясь матери, Таня встала, отряхнула колени. Лицо ее стало при этом по-детски безвольным.

— Вот так-то лучше, — говорила Анна Андреевна, раскидывая коврик неподалеку от костра.

— Ну-с! — говорил Павлов, осматривая припасы. — Что же у нас есть?

Он достал из рюкзака сало, по-солдатски завернутое в тряпочку, мешочек пшена, соль в баночке, луковицу, хлеб, котелок, фляжку. Вынимая фляжку, он застенчиво покосился на Анну Андреевну. Таня перехватила его взгляд и рассмеялась.

— Смотри, мама, как ты напугала человека!

— Так, право, теперь я уж и не знаю... — беспомощно перекладывая фляжку из руки в руку, говорил Павлов.

Анна Андреевна взглянула на него и тоже засмеялась.

— Ладно, по рюмочке можно. Ради такого случая.

— Так, с этим ясно! — успокоился Павлов. Взял котелок и пошел к реке. Там он как следует вымыл котелок и зачерпнул до половины.

— Кулеш будем варить, — сказал он, возвращаясь к костру, и укрепил котелок над пламенем. — Или, как говорят у казаков, кондёр.

Он всыпал в котелок пшено, а сам, примостившись у костра, большим походным ножом стал тонко строгать сало. Настрогав, очистил луковицу и быстро нашинковал ее на ровные кружочки.

— Как это у вас ловко получается, — сказала Таня, следя за его умелыми руками. Она впервые обратилась прямо к Павлову.

Это была маленькая победа, но Павлов сделал вид, что не придал ей никакого значения.

— А тут, собственно, никакого искусства и не требуется. Самая солдатская стряпня. — И, поправив огонь в костре, добавил: — Если уж на то пошло, я мог бы сервировать дипломатический стол на двадцать кувертов со всеми холодными и горячими закусками.

— А разве приходилось? — спросила Анна Андреевна, подсаживаясь к костру.

— Все приходилось. И это в том числе.

Павлов помешал в котелке и заправил туда лук и сало.

— Приходилось и поваром работать и официантом. И, если угодно, лакеем.

— Как — лакеем? — Таня испуганно посмотрела на Павлова, словно увидела какого-то другого человека.

— Да вот так! Для каждой профессии есть свое название.

Павлов как-то необычно строго посмотрел на Таню.

— Можно из любезности назвать камердинером. Но я, собственно, даже и не был камердинером, а просто лакеем.

Таня все так же испуганно и горестно смотрела на него. Глаза у Павлова потеплели.

— Надо бы снять пену, — сказал он. — Где же у нас ложка? А, Танюша?

Таня вскочила и побежала к машине, а Павлов стал смотреть в костер, словно видя в нем всю свою жизнь.

●

Уже под звездами они ели кулеш. Костер слабо тлел, лишь по временам бросая отсветы на большой семейный чайник. Перед каждым стояло по чарке. Поочередно они зачерпывали из котелка, дули в ложку и все же обжигались.

— Господи, как вкусно! — говорила Таня, откусывая от большого ломтя хлеба. — Никогда не ела такого вкусного супа.

— Какой же это суп? — одними глазами усмехнулся Павлов. — Это кулеш, или кондёр, или, если угодно, по-сибирски — полевая каша. — Отложив ложку, он поднял свою чарку: — Ну, со свиданьицем!

Мать и дочь подняли свои.

— Мама, можно я немножечко?

— Конечно. Только, смотри, не захмелей!

Чокнулись. Таня пригубила и вдруг, следом за Павловым, выпила все до дна.

— Вот и возьми ее! — сказала Анна Андреевна, опуская свою чарку. — Этак дело пойдет, так что будет?..

И, взяв фляжку, плотно закупорила ее и отложила в сторону.

У Тани слезы выступили на глазах, но она, подавляя кашель, потянулась за кулешом. С непривычки вино ударило ей в голову, глаза заблестели.

— Алексей Иванович, — заговорила она, решительно раздувая ноздри. — Алексей Иванович!

— Да, Танюша. — Павлов смотрел на Таню с серьезной печалью, словно угадывая ее намерение.

— Можно мне задать вам один вопрос?

Анна Андреевна сделала попытку взглядом предостеречь Таню, но та, не поднимая глаз, ждала ответа.

— Отчего же? Конечно, можно... —отрывисто проговорил Павлов, и лицо его как-то сразу осунулось и будто высохло. — Только я сперва принесу чайник.

Когда он вернулся от костра с чайником в руках, на лице его появилась та осторожная полуулыбка, под которой он привык скрывать свою душевную боль.

— Ну, слушаю вас. Спрашивайте.

— Какая была ваша последняя работа? — глухо спросила Таня, все еще не поднимая голову.

— Я работал грузчиком в Гамбургском порту. Оттуда мне и удалось вернуться домой. — И, помолчав, добавил: — Но это не то, что вы хотели спросить.

Таня хмурилась, опустив голову.

Павлов достал из своего рюкзака коробку с английской этикеткой и, взяв из нее пакетик с заваркой чая, опустил его в чайник.

— Вы хотели спросить, почему я так долго не возвращался на родину? Что ж, на этот вопрос есть свой ответ. Только сразу тут не ответишь. А если ответишь, то тебя не сразу поймут.

— Смотрите, какой отличный чай заварился! — заговорила Анна Андреевна, желая изменить тему. — Удобная штучка.

— Такие удобные штучки поджидают вас там на каждом шагу, только плати деньги, — сухо сказал Павлов.

— Ну и что же, по-вашему, это плохо? — Таня после долгого молчания, вскинув голову, вызывающе смотрела на Павлова.

— Почему плохо? Хорошо, когда есть деньги. Но даже когда есть деньги и вы можете приобрести всякие нужные и ненужные вам вещички, это еще не дает человеку полного счастья.

— А что же дает счастье человеку? — спросила Таня, все так же пристально глядя на Павлова.

— Нечто иное, — ответил Павлов сурово. — Чувство собственного достоинства, например. Но этого вы можете еще не знать по молодости лет и недостатку опыта. И не только это дает счастье, а и все, что сейчас вокруг вас...

И, вздохнув полной грудью свежий ночной воздух, Павлов вдруг широко и добро улыбнулся:

— Надо укладываться, однако. Слышите, перепела кричат: пить-пить! пить-пить!

Они укладывались на ночлег. С другой стороны реки, где по огням угадывалось село, доносились звуки радио. Пел женский голос, слов нельзя было разобрать, но то была прекрасная русская песня, возвышенная и грустная.

Анна Андреевна расстелила постели на двух раскладушках, установив их по обеим сторонам машины.

— Вам будет тесно, — сказал Павлов, сидя на своей раскладушке и прислушиваясь, как мать и дочь укладывались со смехом и шепотом.

— Нет, отлично, — сказала Анна Андреевна, — под утро от реки будет свежо, а Таня у меня зяблик ужасный.

— Тогда спокойной ночи.

В камышах плеснулась рыба — круги пошли по темной воде. Голос за рекой пропел последнюю ноту и смолк.

— Московское время двадцать два часа тридцать минут, —сказал голос диктора. — Передаем последние известия. Из Запорожья сообщают: сюда, на завод имени Серго Орджоникидзе, сегодня прибыли знатные металлурги страны, чтобы принять участие в торжественном открытии нового цеха сплошной автоматизации...

— Вот, слушайте! — сказала Анна Андреевна. — Уже прибыли,

— И как только они там без нас, бедняги, — сказала Таня.

Анна Андреевна рассмеялась:

— Ну, ладно, помолчи. Дай послушать.

— Вчера в Буэнос-Айрес, — продолжал диктор, — для участия в конгрессе профсоюзов стран Латинской Америки вылетела советская профсоюзная делегация в составе семнадцати человек. После пребывания в Аргентине делегация посетит Бразилию и Уругвай.

— Алексей Иванович, —сказала Таня, — вы были в Уругвае?

— Нет, — ответил Павлов. — В Уругвае, Танюша, не был.

— А в Аргентине?

— В Аргентине был.

— Зачем ты его спрашиваешь? — почти беззвучно зашептала Анна Андреевна. —

Совести у тебя нет! Ему надо обо всем этом забыть, а ты все время напоминаешь. Как это жестоко!

— Но, мама, я же ничего особенного не спросила, — зашептала Таня. — Почему ты думаешь, что ему трудно вспоминать? А может быть, наоборот?

— Если бы было наоборот, он бы не вернулся.

Павлов сидел на своей постели, напряженно ожидая следующего Таниного вопроса. Но она молчала.

Павлов прилег, закурил. Когда он затягивался, огонек папиросы выхватывал из темноты горько сжатый рот и сухие скулы. Кровь стучала в висках: тук-тук, тук-тук, тук-тук.

●

...Аргентина. Павлов, еще более худой, под палящим полуденным солнцем сидит на обочине дороги. Ноги его обмотаны тряпками. Монотонно и тупо он ударяет кувалдой по прижатому ступней камню. Удары молота медленны и вялы. Камень не поддается.

На участке строительства дороги, пролегающей сквозь выжженную аргентинскую пампу, видны еще такие же, как Павлов, усталые, пропыленные люди. Кувалды вздымаются и опускаются. Воздух наполнен звоном цикад и нестройным, звенящим стуком железа о камень.

Грязный пот стекает по лицу, слепит глаза, мокрая рубаха прилипла к телу, Павлов бьет и бьет по камню, и работа его кажется бессмысленной и бесплодной.

К нему от запыленной машины идет человек, одетый по-городскому, но в традиционной широкой шляпе. Подойдя вплотную, смотрит на его работу. Павлов видит тень и поднимает голову. Подошедший здоровается с Павловым по-немецки.

— Здравствуйте, начальник, — говорит Павлов, опуская кувалду и с трудом поднимаясь.

Один за другим рабочие на дороге перестают стучать. Цикады звенят напряженно, как кровь в ушах. И только вдали, на повороте дороги тарахтит тяжелый каток. Среди рабочих есть еще русские. Двое из них — Клячко и Анкудинов — работают в паре. Сейчас, опустив свои кувалды, они молча вглядываются в сторону Павлова и управляющего.

Те говорят негромко, слова не долетают до русских. Они напрягают слух, чтобы услышать хотя бы одно слово, но ничего не слышно, кроме цикад и отдаленного стука мотора.

Управляющий повернулся и пошел к своей машине, сел и, с места набрав скорость, уехал, поднимая пыль.

Тогда все подошли к Павлову.

Павлов сидел, глядя в землю, и тяжело дышал. Руки висели плетьми, глаза запали еще глубже, бока ходили, как у загнанной лошади.

— Ну как, объяснились? — спросил Клячко, коренастый кучерявый парень с карими насмешливыми глазами.

Павлов взглянул на него и промолчал.

— Что он говорил насчет расценки? Почему снизили?

— Да нет, — сказал Павлов пустым, равнодушным голосом. — Просто он меня уволил.

Помолчали.

— Почему? — спросил Анкудинов, долговязый, костистый мужчина с русой головой, выгоревшей добела.

— А черт его знает! — сказал Павлов. — Не понравился я ему, что ли. Говорит, плохо работаю. Велел явиться для расчета на гациенду.

— А про нас ничего не говорил? — быстро спросил Клячко.

— Ничего не говорил.

Среди подошедших рабочих были и другие перемещенные. Двое из Греции, один из Югославии и поляк. Поляк немного понимал по-русски, другие с острым любопытством ждали, пока им переведут. Поляк перевел грекам, греки — югославу. Все успокоились, что дело касается не их, а только Павлова, и потихоньку разошлись по своим местам. Остались только русские.

— Ну и что же ты собираешься делать? — спросил Клячко.

— Как — что? — слабо улыбнулся Павлов. — Надо идти.

— Пойдем вместе, — сказал Клячко. — Таких порядков нет, чтобы больного человека увольняли. Ты ему сказал, что хвораешь?

— Сказал.

— А он что?

— Говорит, раз хвораешь, надо лечиться. А то еще помрешь здесь, на дороге, а нам отвечать.

Павлов поднялся, сбил с колен горячую пыль, вскинул кувалду на плечо, прихватил с придорожного куста куртку и, спотыкаясь, заплетая ногами, пошел по дороге.

— Пойдем, что ли, потолкуем там? — обернулся Клячко к Анкудинову.

— Пойдем, — сказал Анкудинов нерешительно, — правда, толку-то не будет, как бы скандала не получилось.

— Как хочешь! — Клячко насмешливо сверкнул глазами на приятеля. — А я пойду.

И пошел за Павловым. Анкудинов подумал и тоже пошел.

Гациенда стояла среди старого парка на берегу маленькой каменистой речушки. Тут кончалась бескрайняя пампа и начинались холмы, постепенно переходящие в горы. На маленьком плато, поднимавшемся над речкой, были раскиданы хозяйственные постройки. Сама гациенда, в староиспанском вкусе, фасадом выходила в парк, а хозяйственный двор примыкал к ней сзади.

В этот полуденный час на дворе было пусто и тихо. Павлов со своими товарищами стоял посреди, не зная, к кому обратиться. Но вот во двор въехал уже знакомый нам черный «кадиллак», и оттуда вышел управляющий.

— Пришел! — сказал он по-немецки. — Так. Подожди здесь. А вы зачем пришли? — обернулся он на ходу к Анкудинову.

Тот молчал. Заговорил Клячко.

— Не дело, господин управляющий. Что же получается? — Потом вспомнил, что управляющий ни слова не понимает по-русски, и продолжал на плохом немецком языке: — Человек захворал, а все равно работает, от работы не отказывается. А вы его увольняете. Куда он сейчас пойдет?

— Этого я не знаю, — сказал управляющий. — Но он не может работать. А больницы у нас нет. Пусть идет в город, в больницу.

— Не дело! — повторил Клячко.

— Если вам не хочется оставлять его одного, — сказал управляющий, — можете отправиться вместе с ним. Я вас не держу. На ваше место найдется сколько угодно желающих.

Клячко смолк.

Управляющий пошел в дом. Едва за ним закрылась дверь, как Клячко дал волю своим чувствам.

— Экая тварь! — сказал он. — Носит же земля такую подлюгу!

Бесцветное, стертое лицо Анкудинова вдруг передернулось, и он, плюнув, сказал:

— Разве ж, язвить в душу, они чувствуют? Таких сволочей на удавке давить! Что ему человек, такой скотине?

— Ну, ладно, будет! — сказал Павлов. — Давай еще материться начнем.

— А что?! Хоть душу отвести. Все равно ни хрена не понимают.

Скрипнула дверь, и на крылечко вышла хозяйка гациенды. Это была женщина лет тридцати, с узким, очень белым лицом, светло-русыми волосами, завязанными узлом на затылке. Одетая для верховой прогулки, она стояла в бриджах, в сапогах с желтыми отворотами, в английской блузке. Глядя на мужчин, она громко смеялась.

Трое среди двора молча смотрели на нее.

— Ну, что у вас случилось? — говорила она сквозь смех на чистейшем русском языке. — Что произошло? Как вы славно ругались! Ну-ка, поругайтесь еще. Давно я не слыхала такого настоящего русского языка!

●

Видение исчезло...

...Голос диктора говорил: — Передаем сводку погоды...

Павлов тряхнул головой и начал стягивать через голову свою шерстяную рубаху.

●

Наутро они продолжали путь. Теперь рядом с Павловым сидела Таня.

— У нас машина пять лет, — говорила она Павлову, — а мама ни разу не дала мне сесть за руль.

— И не дам, — сказала Анна Андреевна.

— На дороге не сто́ит, — согласился Павлов, — а вот вечером съездим в степь, и, по-моему, она там отлично может попробовать. Риска никакого.

— Нет, Алексей Иванович, — говорила Анна Андреевна, — я вас прошу не делать этого. Не будет же она вечно ездить по степи. Хватает мне и так с ней забот, так еще она сядет за руль!

— Нельзя все время бояться жизни, — сказал Павлов, — так же как невозможно в этой жизни все предусмотреть. Все развивается по своим законам. Вы же сами когда-то впервые взялись за руль?

— Когда это было! — сказала Анна Андреевна.

— Но все-таки было!

— То я, а то она.

— Вот вечно так! — всплеснула руками Таня. — И верно, остается одна дорога — замуж.

— Таня, как тебе не стыдно? Зачем ты так говоришь? — У Анны Андреевны задрожали губы.

— А что, в самом деле? — Таня ожесточилась.

Павлов почел за благо промолчать, чтобы не обострять спор.

Мимо них с немыслимой скоростью промчался большегрузый самосвал. Павлов, вовремя заметив его в зеркале, решительным вольтом вывел машину к самой бровке дороги, иначе грузовик обязательно задел бы «Москвича» бортом и расшиб. Всех троих мотнуло из стороны в сторону. Вещи посыпались на голову Анны Андреевны. Еще не поняв, что произошло, она и ее спутники стали свидетелями аварии.

В ста метрах перед ними, по краю шоссе, неторопливо дребезжала телега с бидонами. По своей стороне, навстречу грузовику, шел автобус. Самосвал, видимо, выбирая из двух зол меньшее, уступил автобусу, но сшиб подводу. Она перевернулась вместе с седоком и лошадью в кювет. Все это произошло в течение двух-трех секунд, но вот уже лошадь валялась на спине, путаясь среди перебитых оглобель и порванных постромок, гремели раскатившиеся по шоссе бидоны, а возница, только что сидевший в беспечной задумчивости, лежал под телегой.

Павлову удалось резко затормозить перед самым бидоном, вертевшимся на обочине шоссе. В этот момент «Москвича» обошли два милицейских мотоцикла, освобождая себе путь сиренами.

Отчаявшись опередить самосвал, инспектор на переднем мотоцикле вынул из кобуры пистолет и стал расстреливать баллоны самосвала. На пятом или шестом выстреле это ему наконец удалось. Сначала сел один баллон, затем второй. Машина завихляла, замедлила ход. Орудовцы обогнали ее и встали поперек шоссе. Самосвал остановился.

К нему бежал молоденький инспектор, крепко прикусив губу и все еще держа в руках наган.

— Михаил Иванович, погоди! — кричал ему другой инспектор, устанавливая на обочине мотоцикл. — Погоди, Миша, дорогой, я сам. Стой, не горячись!

Но тот не слышал и прыжками подбегал к самосвалу. Старший, задыхаясь, нагнал его, когда тот уже ухватился за ручку дверцы.

Оттесняя молодого плечом, старший сам открыл кабину, и прямо на них качнулся, почти вывалился, шофер, по-видимому, тяжко пьяный. Теперь он трезвел на глазах. Побелевшими губами он произносил только одну фразу:

— Чего такое? Чего такое? Чего такое?

К самосвалу сбегался народ. Шоссе тотчас же запрудили останавливающиеся машины. Из автобуса бежали пассажиры, с соседнего придорожного поля бежали ребята, старшие смотрели на шоссе из-под руки.

— Слазь! — звонким, срывающимся голосом крикнул молоденький инспектор.

— Михаил Иванович, погоди. Погоди! — говорил старший.

Анна Андреевна с трудом пробиралась к милиционерам.

— Товарищ старшина, — схватила она за рукав милиционера, — там же человек! Под подводой, в кювете. Дайте мне кого-нибудь, я врач, я осмотрю. Может быть, он еще жив.

И только сейчас она заметила вылезающего из кабины убийцу.

Увидав его лицо, она вся выпрямилась и в гневе своем стала как будто даже выше ростом.

— Пьян! — сказала она, отворачиваясь и быстро направляясь к разбитой телеге.

За ней, укладывая пистолет в кобуру, шел младший инспектор, все еще бледный,

не отдышавшийся, что-то бормоча себе под нос. Потом, овладев собою, он осмотрелся, и в нем заговорил нормальный милицейский рефлекс:

— Граждане, не скопляйтесь! Освободите шоссе! Проезжайте своей дорогой. Не устраивайте скопление!

Когда они с Анной Андреевной подошли к подводе, Павлову уже удалось оттащить пострадавшего немного в сторону от дороги, в тень. Там толпились люди, среди которых было много деревенских. И какая-то женщина уже истошно кричала подбегавшим с поля ребятишкам:

— Васька! Беги скорей в правление, скажи — Иван Митрича убило!

Часть ребят побежала в деревню, а другие с осторожностью стали подходить к месту происшествия.

Анна Андреевна склонилась над лежащим. Он был жив, но сильно поломан. Грудь поднималась с хрипом, в уголках рта пузырилась кровавая пена, подвернутая правая рука была, очевидно, сломана.

Таня стояла в стороне и округлившимися глазами смотрела на толпу, собравшуюся вокруг пострадавшего.

— Разойдитесь, граждане! — послышался из толпы голос милиционера. — Дайте же человека вынести! — снова крикнул он.

Толпа раздвинулась, и Таня увидела, как Павлов и Анна Андреевна с помощью милиционера и плачущей женщины на руках вынесли из толпы мужчину, на вид лет сорока, с безжизненно запрокинутой головой, с бледным, испачканным кровью лицом. Она зажмурилась.

— Таня! — услышала она голос Павлова. — Иди-ка сюда.

Таня только краткое мгновение расширившимися от ужаса и отвращения глазами смотрела на раненого.

— Ну, что же ты стоишь?! — услышала она опять голос Павлова. — Быстрее!

И, послушная этому властному голосу, она сперва пошла, потом побежала и подхватила раненого под плечи.

Мать не сказала ни слова — она только мельком взглянула на дочь, оценив в это мгновение всю ту сложную перестройку, какая происходила в Таниной душе.

— Поддержите вот здесь, под плечи, — сказала она женщине, громко причитавшей и шедшей рядом с процессией. — Вы кто, жена ему?

— Да нет, суседка, — сказала женщина.

— Перестаньте плакать. Держите вот так. Покрепче.

Анна Андреевна побежала к машине устраивать место для раненого. Его положили на заднее сиденье. Уже усаживаясь за руль, Анна Андреевна обратилась к толпе:

— Кто укажет мне дорогу в больницу или в медпункт? Что тут у вас есть?

— Я покажу, тетенька, — по-школьному подняв руку, сказал парнишка.

— Садись, — говорила Анна Андреевна, включая мотор. — Алексей Иванович, я, быть может, задержусь. Вы уж с Таней как-нибудь устраивайтесь. Вот здесь, в поселке. Я найду вас. Постараюсь к вечеру вернуться.

И, сказав это, она решительно нажала на клаксон; разворачивая машину и следуя указаниям парнишки, она поехала по шоссе, потом свернула вправо на проселочную дорогу и вскоре уже скрылась за пригорком.

Теперь все внимание толпы снова обратилось к самосвалу.

— На семьсот семидесятом километре, сказывают, еще троих сбил, — говорила женщина с лицом, перекошенным гневом.

Старший инспектор, сделав свой первый опрос и застегивая планшет, направлялся к мотоциклу, в то время как за руль самосвала усаживался шофер, снятый с другого грузовика. Убийца сидел с ним рядом, недвижный, закрыв лицо руками. Машина тронулась и в сопровождении милицейских мотоциклов отправилась куда-то назад, по шоссе.

— Чего ему теперь будет? — спросил вихрастый парень, с веселым, любопытным взглядом.

— Вешать таких надо! — сказала женщина. — Вешать — и весь сказ!

— Ишь ты, вешать, — усмехнулся парень. — Нет такого закона, чтобы вешать.

— Вот и плохо, что нет. А надо бы! — сказала женщина, метнув на парня яростный взгляд. И пошла по дороге в поле.

Неподалеку от места происшествия Таня и Павлов отмывали руки в маленьком придорожном болотце.

— Да, — задумчиво говорил Павлов, присаживаясь на старый межевой камень и глядя, как расходятся с шоссе последние любопытные. — Жив еще зверь в человеке.

Таня, присев с ним рядом на траву, глядела на него снизу вверх, как бы следя за движением его мыслей.

— В одном сидит волк, в другом лиса, в третьем заяц или мышь. А то и все сразу — целой компанией.

— А какой во мне зверь сидит? — спросила Таня.

— В тебе? — Павлов поглядел на Таню, окончательно переходя с ней на «ты». — В тебе — еж. — И погладил Таню по голове.

— Вы-то уж, наверное, всяких понагляделись, — проговорила Таня задумчиво.

Павлов развел руками, молча соглашаясь.

— Ну, и какой же самый опасный? — спросила Таня.

— Да, пожалуй, все-таки заяц, — сказал Павлов.

Таня рассмеялась, а потом задумалась.

— А бывают такие люди, чтобы совсем без зверя? — опять спросила она.

— Разумеется, — ответил Павлов, — на них-то и земля держится. Ты разве не встречала таких никогда?

— Встречала, — сказала Таня задумчиво.

— Ну, так вот. Пойдем-ка, друг, устраиваться.

Они встали и пошли по проселку, среди хлебов.

— Вы в каком лагере были? — спросила Таня. — В Майданеке или в Освенциме?

Павлов быстро повернулся к ней, как будто этот вопрос, заданный спокойным девичьим голосом, ударил его.

Пытливо глядя на Таню, он медленно ответил:

— Сперва в Майданеке, потом в Дахау. А в самом конце войны в Бухенвальде. А ты откуда знаешь эти слова?

— Что ж вы думаете, мы ничего не знаем об этом времени? Читали. Проходили даже.

— «Проходили», — повторил Павлов. — Ну вот и мы «проходили», только иным способом...

...Перед его глазами потемнело небо. Протянулась из конца в конец колючая проволока.

Дахау. На работах по расширению лагеря работают Анкудинов, Клячко и Павлов. Четвертый — щуплый паренек с нездоровым, одутловатым лицом — Борис Аникин. Все четверо работают на установке столбов внешней ограды лагеря.

— ...В первый раз я пробовал бежать еще в Майданеке. Бежал в одиночку. Эта попытка мне дорого обошлась. А в Дахау нас было уже четверо. То есть единомышленников было значительно больше, целая организация. Но нас было четверо друзей.

Конвоиры покуривают неподалеку, судачат о начальстве. То и дело оттуда доносятся смех, восторженные восклицания. Самый молодой из конвоиров, с нашивками рядового, кривляясь, показывает приятелям какую-то всем им понятную сценку, Те помирают со смеху.

Павлов и Анкудинов, стоя по плечи в яме, продолжают углублять ее. Клячко с Аникиным по соседству уже устанавливают столб.

— В Дахау, в женском лагере, — продолжает Павлов, —была девочка лет пятнадцати, тоже худенькая, щупленькая, в чем душа. У нее вся семья погибла в лагерях,

Павлов мельком взглянул на Таню, будто подтверждая какое-то сходство той девочки с ней, с Таней.

— Родом она была из Греции и по-русски, разумеется, не понимала ни слова, Но так как она была безумная и бродила по лагерю без всякой видимой цели, то часто подходила к ограде, смотрела, как мы работаем, и что-то просила у нас на своем языке. Она, как и все заключенные, мучилась от голода и у всех людей без разбора просила пищу...

Все, о чем рассказывает Павлов, возникает перед Таниным взором, мешаясь с картиной тихих полей, с голосом жаворонка над дорогой, с мычанием коров и блеянием овец в далеком стаде, неспешно идущем к деревне.

— И вот однажды, — говорит Павлов, — когда мы работали на расширении внешней ограды, она подошла к ограде со своей стороны и стала что-то быстро, невнятно бормотать, показывая себе на рот. Конвоиры, глядя на нее, потешались в свое удовольствие. Дело в том, что порой, для развлечения, они разрисовывали ей лицо и на этот раз девочка была вся перепачкана сажей.

Борис Аникин — молодой паренек, в прошлом ленинградский студент, был человеком живого ума и необычайно отзывчивой души. Ему часто попадало от конвоиров, но он не сломился, и его строптивый дух очень помогал нам, поддерживал нас.

Аникин вылез из своей ямы — мы работали в ямах по двое — добыл из кармана маленький кусок хлеба и понес девочке.

Теперь вся эта сцена открылась в своем истинном виде. Не успел еще Аникин подойти к проволоке, как маленький конвоир перестал кривляться и, сделав строгое лицо, крикнул:

— Хальт!

Аникин продолжал свой путь.

Девочка, увидев хлеб в его руках, захлопала в ладоши.

Конвоир быстро подошел к Аникину и с размаху ударил его по лицу. Аникин упал. Но тотчас же вскочил в исступлении от боли и ярости.

Конвоир ударил его еще раз и, когда тот упал, начал бить его ногами.

— Мы трое стояли, не зная, что предпринять. Стояли, как рабы, как мертвые камни, — говорил Павлов. — Но потом не выдержали...

Павлов, Клячко и Анкудинов бросились на конвоира, отшвырнули его от Аникина. Тот поднялся, сплевывая кровь.

На помощь своему приятелю бежали другие конвоиры.

Вдруг маленькая безумная подняла камень и бросила в дюжего ефрейтора, бежавшего первым. Камень угодил ему в грудь. Он остановился не столько от боли, сколько от изумления.

Девочка смеялась и хлопала в ладоши.

Ефрейтор скинул с плеча автомат и короткой очередью расстрелял ее.

Девочка долго еще билась в пыли, как подстреленная птица. А начавшаяся было драка вдруг сама собой остановилась.

...Шагая по теплой пыли проселка, Павлов говорил медленно, словно разглядывая ожившую перед ним картину.

— Мы видели звериную жестокость каждый день и каждый час. Но этот случай послужил для всех нас пределом чувств человеческих. Мы ждали жестокой расправы за драку с конвоирами и решили в ту же ночь бежать. Но, словно угадав наши мысли, лагерное начальство присоединило нас к группе заключенных, которую переводили в Бухенвальд. И побег не удался...

...Некоторое время Таня и Павлов молча шли среди полей. Показались первые дома поселка.

— Значит, вас освободили в Бухенвальде? — сказала Таня.

— Да. Американские части. Перед капитуляцией нас совсем перестали кормить, и в последние два дня даже охрана разбежалась. Многие уходили из лагеря куда глаза глядят. Но я не мог идти, потому что болел брюшняком, и в очень тяжелой форме. А другие трое не хотели меня бросать. Так мы и попали все четверо к американцам.

— А потом? — выпытывала Таня. Она исподволь подбиралась к сжигавшему ее вопросу: почему же Павлов не вернулся домой при первой возможности.

— А потом, — сказал Павлов, — потом, когда я немного поправился, то написал письмо брату, единственному близкому человеку, от которого мог ждать ответа.

— И ответ не пришел?

— Нет, не пришел, — повторил Павлов. — И я решил, что брат тоже погиб. А он был жив.

Таня нахмурилась, мучительно соображая.

— Значит, почта подвела, — быстро сказала она. — Или, быть может, вы дали неточный адрес?

— Нет, адрес был точный, — сказал Павлов.

— А потом? — помолчав, снова спросила Таня.

— Потом... потом начались странствия. Сперва я был в Судане, работал там на копях. Но после тифа никак не мог поправиться да еще заболел малярией. Надо было менять климат — я попал в Канаду. В Канаде перемещенных оказалось больше, чем работы, и мы всей своей группой перебрались в Аргентину...

— Ах, вот когда вы попали в Аргентину!

— Да, — сказал Павлов. — А что?

— Ну, а там? Что было в Аргентине?

— Вот как раз в Аргентине-то я и работал лакеем... Однако мы с тобой пришли!

И Павлов направился к калитке первого же дома по левую руку.

Калитка была отперта. Вошли во двор. С огорода гавкал кудлатый пес. Они поднялись по ступенькам крыльца, шагнули в сени. Никто не встретил их. В полутьме нащупав щеколду, Павлов дернул дверь и вошел в горницу.

В горнице тоже как будто было пусто. Не сразу Таня и Павлов разглядели на широкой деревянной кровати за печкой двоих ребятишек — мальчика и девочку. Парнишке было на вид лет пять, девочке — года три.

— Вам чего, дяденька? — спросил мальчик, задрав на Павлова пуговку своего носа.

— А мать где? — спросил Павлов, весело щурясь на ребят.

Таня огляделась и присела на скамью возле печки.

— Мать в лавку пошла, — сказал парень, — а вам чего надо?

— Ну, мы ее подождем, — сказал Павлов.

Ребята молча смотрели на них, посапывая, почесывая в затылках. Потом, не видя от пришедших ничего худого, принялись за свои, прерванные их появлением дела. Парнишка положил девочку плашмя поперек постели и стал слушать у нее сердце. Девочке было щекотно — она тоненько смеялась и сучила ногами.

Таня подошла и присела рядом с девочкой на постель.

— Что это ты с ней делаешь? — спросила Таня и одернула девочке рубашонку движением неожиданного в ней материнского опыта и ласки.

— Слушаю, — сказал парнишка.

— Что?

— В ей там стучит.

— Так это же сердце, — сказала Таня. — И у тебя тоже стучит.

— Не-е... —сказал парнишка. — У меня не слыхать.

— Как это — не слыхать? — сказала Таня. — Ну-ка, ложись, мы тебя послушаем.

Девочка приложила ухо к груди брата и завизжала от радости.

— Ага, стучит! — сказала она. — А он врал, что не стучит!

— То-то и есть!— сказала Таня.

Дверь отворилась. Пригнувшись под притолокой, в горницу вошла женщина — статная, еще совсем молодая, с чистым лицом и добрыми, приветливыми глазами.

— Здравствуйте, — сказала она, опуская на лавку сумку с продуктами. — Я иду, а соседи говорят — к вам гости!

— Простите, что без хозяев в дом вошли, — сказал Павлов, — хотели попроситься у вас передохнуть, а в случае, если придется, то и переночевать. Мы с дороги. Может быть, слышали, тут у вас авария произошла?

— Как же не слыхать! Такая страсть, — сказала женщина, проворно вытряхивая самовар. — Это что же, стало быть, вас сбило?

— Да нет, — улыбнулся Павлов. — Мы, как видите, живы-здоровы. Но машина наша ушла, повезла раненого в больницу. Хозяйка наша — доктор. Она его и повезла.

— Так, так, — сказала женщина. — Так, так... Устраивайтесь хоть и у нас. У нас места много. Хотите здесь, хотите на сеновале переночуете.

— Зачем же вас затруднять? Мы и на сеновале отлично устроимся, —сказал Павлов.

К вечеру Анна Андреевна так и не приехала.

Когда стемнело, Таня с хозяйкой отправились на сеновал ладить ночлег, а Павлов, покуривая, сидел на порожке.

— Только я вас одно попрошу, — говорила хозяйка, спускаясь с сеновала, — там уж не курите.

— Ну, что вы! — сказал Павлов. — Мы порядки знаем. — И пожелал хозяйке доброй ночи.

Сверху спустилась Таня и присела рядом с ним.

По селу перекликались гармоники, девичьи голоса разговаривали частушками. Над двором, неслышные, почти незримые, заметались тени летучих мышей. Где-то рядом корова мерно жевала свою жвачку, гулко вздыхала, неторопливо перебирала копытами.

— Алексей Иванович! — Таня искоса глядела на Павлова, видимо, никак не решаясь спросить его о чем-то.

— Что?

— Можно мне задать вам еще один вопрос?

Павлов тихонько рассмеялся.

— Ну, спрашивай!

— А была в вашей жизни любовь?

Павлов спокойно поглядел на Таню, вынул у нее из волос сухую травинку и сказал:

— Как же человеку без любви? Была. Перед войной собирался жениться, да война развела. Сейчас в Ленинграде искал концы, но от этой семьи и следа не осталось — все погибли в блокаду. Все до одного.

— А там?

— Там? — Павлов опять поглядел на Таню, и взгляд его стал далеким, как бы отсутствующим. — Там? Какая же там могла быть у меня любовь? Иди-ка, Танюша, спать. А я еще немного посижу здесь, покурю.

— Спокойной ночи, — сказала Таня и полезла наверх, на сеновал.

Когда ступеньки отскрипели под ее легкими шагами, когда она, пошумев сеном, окончательно улеглась, Павлов остался один со своими мыслями в ночной тишине.

И маленький двор раздвинулся, и полуденное южное солнце ослепило его...

... — Так что же произошло? — говорила хозяйка гациенды, стоя на крыльце в своих щеголеватых бриджах. — Но как вы славно ругались!

Она спустилась по ступенькам во двор, подошла к ним, каждому поочередно протянула руку.

— Вы все трое русские?

— Русские, — сказал Клячко.

— Власовцы? — спросила хозяйка, щурясь.

Павлов тяжко покраснел и сказал хрипловатым, сразу осипшим голосом:

— Нет, мы не власовцы.

— А разве власовцы — это плохо? — опять спросила хозяйка. Все трое молчали.

— Ну, ладно, пусть не власовцы. Я слышала, кого-то из вас увольняют?

— Вот его, — сказал Клячко, указывая на Павлова. — Увольняют по болезни. А мы считаем, что это несправедливо.

— Да, конечно, несправедливо, — сказала хозяйка. Помолчав и внимательно разглядывая Павлова спросила: — Как ваша фамилия?

Павлов назвался.

— И у меня ведь девичья фамилия тоже русская, — сказала женщина с неожиданной доверительностью. —Это муж у меня был немец, и от него осталась немецкая фамилия Гартман. Павлов! — сказала она. — Это красиво. Просто и звучно. А ваша фамилия? — обратилась она к двум другим.

— Клячко.

— Анкудинов.

— Красиво! — сказала она опять. — Красиво! — Она повернулась к Павлову. — А как вас зовут?

— Алексей, — сказал Павлов.

— А по отчеству?

— Иванович.

— А меня зовут Мария Николаевна. Я скажу Вольфгангу, чтобы он вас не трогал. Я обязательно скажу. Но вам сейчас нельзя работать на дороге. Можно найти вам работу в доме. Мне как раз нужен человек. Пойдемте со мной, — кивнула она Павлову.

И, не посмотрев больше на двух других, быстро и легко зашагала к дому.

Павлов нерешительно обернулся к товарищам. Клячко жестами и мимикой помогал Павлову принять решение. Павлов пожал плечами и своей разбитой, измученной походкой пошел следом за хозяйкой.

Она ждала его в просторном полутемном вестибюле, с двумя лестницами, ведущими в верхние покои.

Внутреннее убранство дома тоже было стилизовано в староиспанской манере. Белая штукатурка, темные панели, большой фонарь кованого железа спускался с потолка. Портреты чьих-то предков косились со стен.

— Я послала за ним, сейчас он придет, я отдам распоряжение. Откуда вы родом? — спросила она, опять внимательно и пытливо оглядывая Павлова с ног до головы.

— Я родился в Саратове, учился в Ленинграде.

— В Ленинграде? Моя мать тоже была из Петербурга, — сказала хозяйка, — но сама я никогда там не была. Только постоянно слышала от нее. И полюбила этот город. Хотите, я вам покажу свою русскую комнату?

Не дожидаясь ответа, она быстро поднялась по правой лестнице.

Испытывая головокружение и невероятную слабость, Павлов стал подниматься следом за ней. Они вошли в хорошо освещенную комнату, всю увешанную иконами старинного письма. Перед некоторыми висели на ленточках раскрашенные пасхальные яички. Среди икон Павлов увидел недурную копию с нестеровского «Инока».

— Вы любите эту картину? — спросила хозяйка Павлова. И опять, не дожидаясь ответа, продолжала говорить. — Я ведь тоже занимаюсь живописью. Хотите, покажу вам кое-какие свои работы? — Она открыла дверь в следующую комнату.

Эта комната тоже была почти сплошь увешана, но уже не иконами, а картинами, расположенными, по-видимому, в хронологическом порядке. Слева были пейзажи в духе передвижников, на средней стене — примитивы в манере Руссо, а направо абстрактные композиции, более или менее претенциозные.

— Раньше я так писала, — сказала женщина, кивнув на левую стену. — А теперь вот так. Времена другие.

Вся эта светская болтовня представляла собою верх нелепости. Женщина как будто и не видела, что Павлов едва держится на ногах, не замечала его грязную, изорванную одежду и говорила, говорила, словно боясь остановиться. Голос ее был музыкален, и руки необычайной белизны взлетали то к лицу, то к волосам.

— Вы не любите живописи?

— Нет, почему же, — сказал Павлов. — Люблю.

В комнату осторожно заглянул управляющий.

— Да, да, Вольфганг, — сказала хозяйка. — Я звала вас. Я беру господина Павлова в наш домашний штат. И прошу вас позаботиться о его здоровье. Отведите ему комнату где-нибудь здесь, в большом доме.

Вольфганг молча склонял голову после каждого указания. Лицо его не изображало никаких чувств.

— Пока все, ступайте. Я скоро отпущу к вам господина Павлова.

Управляющий ушел.

— Я только хочу показать вам, — сказала хозяйка, — свою последнюю работу. Вы знаете, это скульптура.

Павлов пошатнулся и оперся о стену.

— Вам плохо? — сказала она. — Ну, простите меня. Какая я бесчеловечная! Но вы должны меня понять — я так обрадовалась русскому человеку.

Она подставила Павлову стул, и он грузно опустился на него.

— Вольфганг! — закричала хозяйка вниз. — Поднимитесь, пожалуйста, сюда еще раз. Надо помочь господину Павлову...

Но прежде чем Вольфганг поднялся наверх, в дверях появился старый господин с помятым, ироническим лицом. Одет он был с неопрятной элегантностью.

— Ах, боже мой! — сказала Мария Николаевна. — В чем дело?

— Я сейчас уйду, Маша, — заговорил старик, сохраняя свое ироническое достоинство и в упор глядя на Павлова.

За его спиной появился Вольфганг. Стоя в дверях, он словно бы не видел старика, глядел как-то сквозь него.

— Вот, — сказала Мария Николаевна управляющему, — господин Павлов совсем болен, надо помочь ему.

Павлов с трудом поднял голову.

— Ничего, я сам подымусь, ничего.

— Значит, я не ошибся, — снова заговорил старик, улыбаясь и обнаруживая значительную нехватку зубов. — Я услышал родную речь, и, знаешь, Маша, потянуло к земляку. Прости, Маша, я не знал, что ты здесь.

— Боже, какая скука! — Мария Николаевна досадливо поморщилась. — Ну ступайте же!

Старик весь завибрировал. Павлов смотрел на него из-под бровей — нельзя было понять, смущается старик или паясничает.

— Если позволишь, Маша, я только возьму две-три сигареты и сейчас же уйду. Прости, родная, всего две-три... А то мои, представь, кончились.

Говоря, он приплясывающей походкой подошел к столику, где стоял ящик с сигаретами, и взял горсть.

— Ах, ваши кончились! Возьмите всю коробку, но только, прошу вас, не подымайтесь наверх, пока вас не позовут.

— Спасибо, Маша, как это благородно с твоей стороны, — заулыбался старик. И опять нельзя было понять, стыдится он этого разговора или гаерствует.

— Это несносно, — сказала Мария Николаевна, складывая руки на груди.

Павлов поднялся, пошел к двери.

Старик сделал к нему движение, старомодно шаркнул и представился.

— Львов, — и заулыбался своими мелкими улыбками. — Нет-нет, не тот самый, но из той же фамилии. С кем имею честь?

Павлов назвался.

— Я прошу вас уйти, — сказала Мария Николаевна негромко, но так, что старик как-то сразу притих и стал меньше ростом. Уже в дверях он сардонически улыбнулся и сказал без интонации, как старую шутку:

— Но как ты хороша! Не правда ли, господин Павлов, она хороша?

...Теперь на дворе уже совсем стемнело. Луна поднялась высоко над горизонтом. Длинные тени легли от домов. Кто-то шептал и приглушенно смеялся у калитки.

— Клавдия! — послышался голос из избы. — Хватит чучелить! Спать пора.

— Сейчас, мама, — донесся от калитки девичий голос.

И опять шепот. Потом калитка скрипнула, приоткрылась, мелькнуло светлое платье в темноте, послышались легкие шаги по крыльцу, скрипнула дверь — и опять тишина.

...Теперь Павлов видит себя годом или двумя позже. Одетый в легкий тропический костюм, обутый в хорошо вычищенные ботинки, в чистой белой рубахе с темным галстуком, он выглядит, как должен выглядеть хорошо вышколенный слуга в богатом доме, то есть так, что только опытный глаз может отличить его в кругу гостей.

В гациенде дают дневной прием для соседей-помещиков. Кое-кто приехал и из столицы. Шумят и в доме и на веранде.

Павлов ходит среди гостей, следя за тем, как слуги обносят их напитками.

Хозяйка не замечает его. По-видимому, интерес к нему уже прошел.

— Хотите, я покажу вам свои работы? — говорит она тучному аргентинцу с лицом чистильщика сапог.

И тот прижимает руки к груди и в ответ бормочет любезности.

Хозяйка ведет своего гостя вверх по лестнице. Остальные гости покорно следуют за ними.

А Павлов внизу, в буфетной, укладывает в походный погребец бутылки виски, соду, термос со льдом, холодного цыпленка, креветки. В два часа предполагается выезд на пикник.

Старик Львов, одетый все в ту же темную, залоснившуюся от времени пару, в несвежем белье, дурно выбритый, топчется около буфета. Павлов, видимо, привык к нему и словно не замечает его присутствия.

— Уважаемый Алексей Иванович, — пришептывает Львов. — Не секрет, что вы почти хозяин в этом доме. Меня интересует такой психологический этюд — наберетесь вы храбрости дать мне десяток креветок?

Павлов молча подхватывает серебряным совком креветки и высыпает их в руку старика. Старик ест, жадно чавкая.

— Черт подери, это действительно вкусно! С тех пор, как Маша стала скрягой, меня кормят каким-то гоголевским габерсупом. От этой поганой пищи я теряю остатки природного оптимизма. Но мы же с вами интеллигентные люди и знаем, что счастье не в чревоугодии, а в величии духа, счастливо отличающем человека от коровы. Неправда ли, мой друг?

Он доел последнюю креветку и, чмокая, облизал свои нечистые пальцы.

— И все же, черт подери, если бы мне дали еще пять-шесть этих проклятых креветок...

Павлов зачерпнул креветок и молча протянул старику. Старик высыпал креветок в носовой платок, затем увязал их в узелок, косясь глазами от вожделения.

— Когда я вернусь на свою несчастную родину, я припомню вам это благодеяние. — И, сказав это, он важно выпрямил плечи и, сверкнув на Павлова из-под седых косматых бровей, важно зашагал из буфетной, приволакивая левую ногу.

●

Вдвоем с хозяйкой Павлов едет в большой открытой машине по той дороге, которую сам когда-то строил.

Павлов за рулем.

Хозяйка облизывает сохнущие на горячем ветру губы. Оборачивается. Все другие машины уже далеко отстали от них, но хозяйка говорит Павлову:

— Скорее, скорее!

Стрелка на спидометре показывает «80», колеблется, движется к отметке «100». Искоса взглянув на Павлова, женщина вдруг склоняется к его уху.

— Ну что, Алеша?

Но Павлов будто и не слышит.

Машина остановилась на крутом повороте, где сразу открываются и даль пожелтевшей под солнцем пампы и едва различимые в синем мареве горы.

Хозяйка выходит из машины, за нею, кинув на плечо ковер и взяв погребец, идет Павлов.

Они поднимаются в гору. На пути их плещется по округлым валунам ручей.

— Возьми меня на руки, Алеша, — говорит хозяйка.

Павлов ставит погребец, перебрасывает ковер на другой берег ручья, берет хозяйку на руки. Несет ее, шагая прямо по воде. А она целует его в шею, в затылок короткими, быстрыми поцелуями, будто клюет. Он хмурится и прижимает ее к себе все крепче и крепче. А она шепчет:

— Ну что, Алеша? Алеша, Алеша, Алеша...

Молчаливо стоит черный «кадиллак», сверкая на солнце всеми своими отполированными частями.

Постепенно к нему подъезжают другие машины, более и менее богатые, черные, цветные, белые. Господа выходят на дорогу. Толстый аргентинец озадачен больше всех:

— Она загадывает нам загадки! Мари! Мари! — зовет он.

Хозяйка смеется, сбегая к ним среди тяжелых, тенистых деревьев. В руках у нее запотелый стакан ледяного виски.

— Нельзя так медленно ездить! — кричит она. — Я нашла там такое чудесное место. У самого водопада. Вот вы увидите. Ну же, скорее!..

— Не могу спать, — сказала Таня, выглядывая с лестницы на сеновал.

— Что ты? — встрепенулся Павлов.

— Не могу спать, — повторила Таня. — Корова все время жует. И кто-то шевелится в углу.

— Наверное, это куры на нашесте.

— Да, наверное, куры, — сказала Таня.

— Ну, что ж нам теперь делать? — засмеялся Павлов. — Ты же сама хотела на сеновал.

Таня вздохнула.

— Ляг, закрой глаза и считай до тысячи.

— Я уже насчитала до двух, — сказала Таня. — Знаете что, я лучше тут посижу, а вы поспите.

— Хорошо!

Павлов встал, потянулся и пошел наверх.

Скинув пиджак и ботинки, он с удовольствием вытянулся на сене и закрыл глаза. Но мысль работала все в том же направлении.

...Теперь он видел себя сидящим в своей комнате, в нижнем этаже большого дома. Комната чем-то напоминала монастырскую келью — может быть, потому, что окно было забрано железной кованой решеткой. Павлов читал письмо от своих друзей из Гамбурга.

«Три месяца назад, — писал Клячко, — проводили мы в Россию Борьку Аникина. Что-то от него пока ни слуху ни духу. Не то он на радостях забыл про нас, не то еще что. На этот счет можно предполагать всякое. Так что на твой вопрос ничего определенного ответить не могу.

Наша жизнь здесь нельзя сказать, чтобы полный о'кей. Перебиваемся пока из кулька в рогожку. Так что не торопись, живи пока у своей Марфуты, благо над тобой не каплет. Что же касается душевных переливов, то времена, Алеша, не те, чтобы входить во все тонкости. Сыт, обут, одет и ладно, извини за резкость.

Если хозяйка твоя уже вернулась из России, передай привет от двух бездомных соотечественников, если только она нас помнит, конечно».

Павлов положил письмо в карман, достал из ящика стола лист бумаги и сел было писать.

В дверь постучали. Павлов поднялся, отбросил задвижку. В дверях со своими неизменными ужимками стоял старик Львов.

— Разрешите, — сказал он, переступая порог.

Павлов молча отступил. Старик вошел в комнату.

— Дом опять полон какого-то сброда, — говорил старик, быстрым приметливым взглядом оглядывая комнату. — С тех пор как эта скотина Гартман сдох, дела пошли под гору... То есть, я не знаю, как у Маши с деньгами, быть может, она даже разбогатела в результате темных сделок с этими скотогонами, но, когда я вижу всю эту компанию в нашем доме, я просто болен.

Он встал перед Павловым, покачиваясь с каблука на носок. При всей нелепости и даже жалкости его облика глаза его сверкали поистине драматическим огнем.

— Я прошу вас, не примите это в шутку, но я себя чувствую только в вашем обществе свободно и хорошо. Это курьезно, не правда ли? Единственно, что не могу

вам простить, это то, что вы в ваши годы околачиваетесь в этой отвратительной пустыне. Что вас заставляет оставаться здесь? — И, приблизившись к Павлову совсем вплотную, сказал ему со своей неповторимой улыбкой:

— Страх? Не так ли?

Павлов молчал.

— Ну, вот видите, я угадал, — опять заговорил старик, потирая ревматические руки. — Самый обыкновенный страх перед неизбежной и справедливой расплатой. — Старик отошел от Павлова на два шага и опять стал раскачиваться. — Это чувство мне очень хорошо знакомо. Я могу вас понять, как человек человека. Но между нами большая разница. Да-да, у меня на свой счет нет никаких иллюзий. Я старое пугало, осколок разбитого вдребезги, мусор истории, мое дело как-нибудь дотянуться до могилы, — и то по ночам она снится мне на родной земле. А вы, живой человек, полный чувств и мыслей, что же вы медлите? На вашем месте я бы непременно вернулся. — Старик тоненько рассмеялся. — Я, кажется, сказал что-то лишнее?

Павлов молчал, потирая лоб, словно бы от нахлынувшей головной боли.

— Нет, в самом деле, — старик снова приблизился к Павлову. — Человек вашего кругозора, не лишенный чувства чести, не должен был позволить сделать из себя лакея даже такой женщине, как Маша. Я не знаю, почему я сказал — даже... — старик вскинул руки. — Простите меня, друг мой, быть может, вы о ней другого мнения, вы же теперь к ней ближе, чем я.

Старик перестал паясничать и вдруг сказал с неожиданной сердечностью:

— Простите меня, друг мой, но мне больно за вас, — и привычно стал шарить глазами по комнате. — Не могу ли я попросить у вас две-три папиросы, все выкурил, а Маша мне теперь вообще ничего не дает, даже на табак. Вы должны понять мое положение. Это отвратительно, конечно. Извините меня.

Сказав это, старик положил в карман десяток сигарет и зашаркал к выходу.

Прогудел сигнал вызова. На дощечке рядом с дверью выскочил номерок. Павлова звали наверх. На лице его появилось привычное изображение рабской скуки. Он потянулся к висящему на спинке стула пиджаку.

Приволакивая ногу, старик подбежал, вихляясь всем телом и юродствуя, подхватил пиджак, затем, подавая Павлову, привычно заулыбался.

— Разрешите подать вам вашу ливрею.

В маленькой гостиной собрался кое-кто из близких друзей хозяйки. На столе были разложены сувениры — матрешки, глиняные вятские куклы, спутники. Гривастый господин с острыми коленями, утонув в кресле, разглядывал сквозь двойные очки рисунок на палехской шкатулке. Хозяйка щебетала.

— Издалека нам свойственно все драматизировать, между тем как все совсем просто. Страна мужиков и нищих. Если бы вы видели эти моды! Я захватила с собой несколько шляп, это объяснит вам больше, чем все слова. — Полуобернувшись к Павлову, Мария Николаевна сказала: — Там где-то у меня картонка для шляп, принесите, пожалуйста, сюда.

Павлов словно бы не расслышал ее слов.

Мария Николаевна помолчала немного, но не стала настаивать и снова заговорила с гостями.

— Но дело даже не в этом. У страны нет лица, все перепуталось. Старина смешалась с нелепым модерном. Исчезла красота, о которой столько говорила мама. По

улицам движется сплошная безликая масса, я не могла выделить ни одного человеческого лица. И все куда-то торопятся, бегут. У меня был провожатый из посольства, между прочим, очень любезный молодой человек. Я спросила его, куда бегут все эти люди? И он мне ответил: они бегут строить свой коммунизм... Он не лишен юмора.

Мария Николаевна снисходительно посмеялась, гости тоже.

Павлов молча подвинул хозяйке чайник, она стала разливать чай.

— Я рада, — сказала она вздохнув, — что моя бедная мама умерла с мечтой об иной России. И затем еще вот что, — проговорила она и поставила чайник.

Стоя неподалеку от нее, Павлов вдруг громко сказал по-русски:

— Может быть, хватит, мадам?

Хозяйка вздрогнула, как от удара в спину.

— Что вы сказали?

— Я сказал, — повторил Павлов так же громко и отчетливо, — что вы уже достаточно наговорили всякой чепухи.

Овладев собой, Мария Николаевна определила улыбку на лице, как лучшую форму защиты.

В словах ее клокотала ярость, но улыбка не изменяла ей. Она знала, что никто из присутствующих не понимает русского языка.

— Лучшее, что вы можете сделать, это сейчас же убраться отсюда вон.

— Почту за удовольствие, — сказал Павлов. — Но только сперва прошу ответить мне, мадам, что вы можете знать о Советской России: да вы там были всего две недели, а я там родился и вырос...

Мария Николаевна перевела дыхание, но опять овладела собой и сказала Павлову через плечо:

— Видите ли, мой дорогой, вы могли там родиться и вырасти, но вы там не были пятнадцать лет. И я думаю, что вас там никто больше не ожидает. А я видела все собственными глазами сейчас и без иллюзий, так, как есть на самом деле. Вы удовлетворены? Вот теперь ступайте.

Павлов повернулся и, сутулясь, вышел из комнаты.

— Это был очень занятный разговор, — сказала Мария Николаевна гостям по-испански. — Приступ ностальгии. Он же русский и, как все мои соотечественники, подвержен чувствам вопреки рассудку. Но это ничего. Пейте чай, я привезла его из России, это то, что там умеют отлично делать.

Ночью Павлов укладывал свои вещи. Недописанное письмо лежало на столе. Павлов взял его, мельком прочитал, разорвал. Поискал, куда бросить обрывки, скомкал и положил в карман.

Загудел сигнал. Выскочил номерок. Павлов странно усмехнулся, привычным движением руки нажал рычажок на доске, номерок исчез.

Павлов вынул из шкафа нелепо расшитую венгерку и рейтузы — костюм, в котором он сопровождал мадам на верховые прогулки. Швырнул обратно в шкаф.

Опять прогудел сигнал. Павлов, не глядя, коснулся рычажка, номерок исчез.

Вскоре в коридоре послышались быстрые, легкие шаги.

Павлов подошел к двери и повернул ключ.

Дверь дернули.

— Алексей! — послышался голос хозяйки. — Что это значит?

Павлов молчал, стоя посреди комнаты.

— Алексей, не делайте глупостей. Вы спите?

— Нет, я укладываю вещи, — сказал Павлов.

Хозяйка помолчала.

— Неужели вы обиделись? Это глупо. Откройте дверь!

— Прошу извинить, — сказал Павлов, — но я не одет.

Хозяйка помолчала, потом сильно рванула ручку двери — видимо, в ней колыхнулась ярость.

— Перестаньте валять дурака, — сказала она резким, срывающимся голосом. — Что это за идиотская затея? И куда вы поедете?

— Вот это уж мое дело, — быстро ответил Павлов.

По ту сторону двери женщина тяжело дышала, всеми силами подавляя в себе приступ бешенства. Потом что-то сломилось в ней. Голос ее ослабел.

— Алеша, прости меня, — сказала она. — Не придавай значения. Я дрянная женщина, но я люблю тебя. Ну, что ты хочешь?

Павлов молчал.

— Ну, что ты хочешь?! — закричала она с новым приступом гнева и боли.

— Не кричите так громко, — сказал Павлов, — все уже спят. Завтра вы не сможете посмотреть прислуге в глаза.

— Я выгоню их всех к чертовой матери! — Она стучала кулаком в дверь. — Открой сейчас же! Ну, что ты хочешь? Хочешь, я завтра назову тебя своим мужем?

Павлов пожал плечами:

— Полно, Мария Николаевна, побойтесь бога. Ну, какой же из меня капиталист?

— Так убирайся к дьяволу, большевистское отродье! Неблагодарная тварь!

Женщину душили рыданья.

— Примите-ка лучше капли, — сказала Павлов, помолчав. — Они там наверху, в левом ящике вашего стола. Успокойтесь, а утром все станет на свое место. Вот увидите.

...Ранним утром Павлов вышел из гациенды с чемоданом в руках. Все еще спали, и двор был пуст.

Но вот во втором этаже приоткрылось окно, мелькнула голая рука, и к его ногам упал пакет.

Павлов поднял его. В незапечатанном конверте был другой — запечатанный, с гамбургским адресом. Был там еще маленький листок бумаги с четырьмя словами, написанными карандашом для бровей: «Быть может, поднимешься попрощаться?»

Не оборачиваясь, Павлов положил в карман записку и конверт и пошел со двора.

Он стоял на дороге, ожидая попутную машину. Вскоре она появилась. Павлов поднял руку.

●

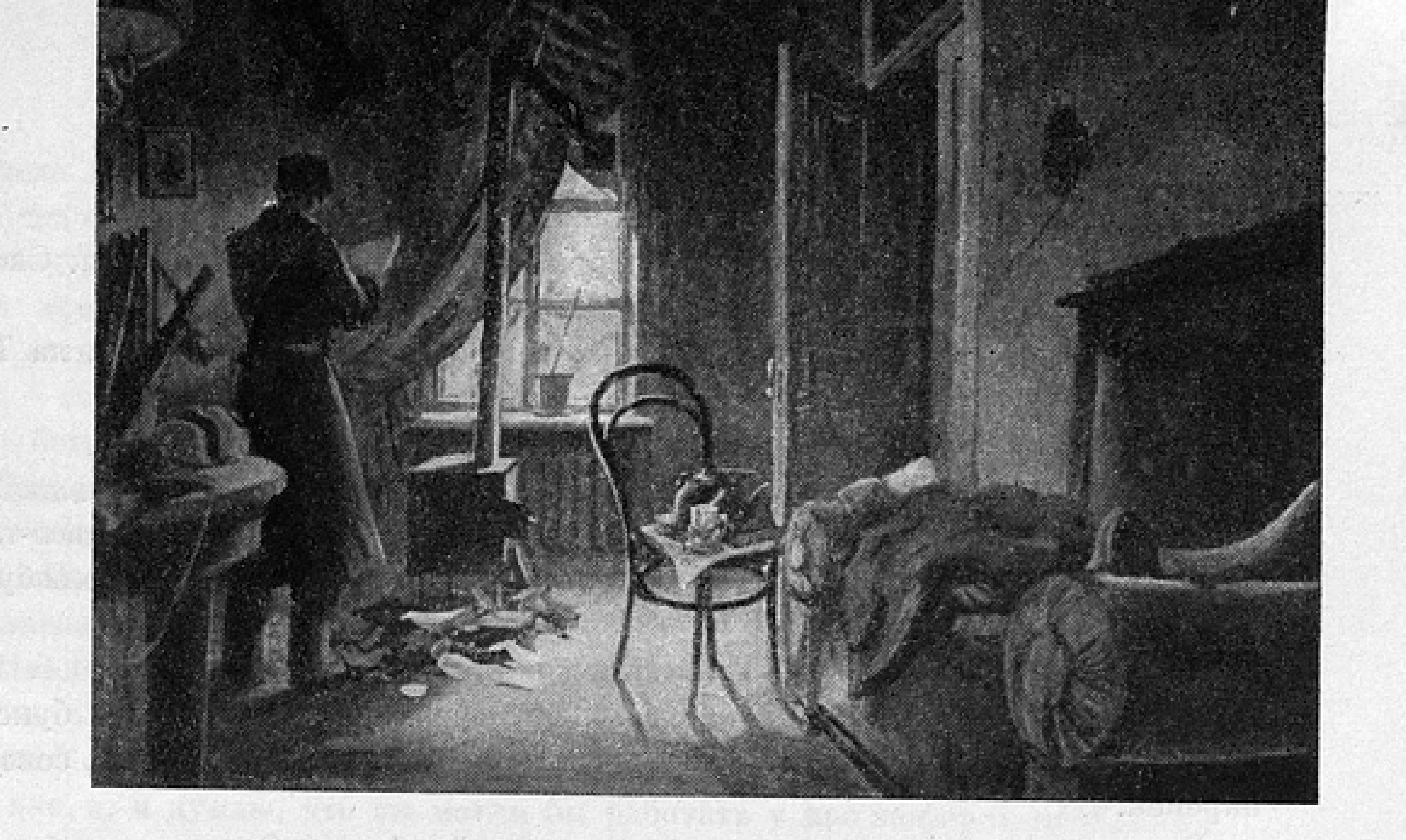
Таня взобралась на сеновал, осторожно ступая, подошла к своей постели, тихонько опустилась и легла. В это время, сильно захлопав крыльями, в первый раз прокричал петух. Таня вскочила и схватилась за сердце.

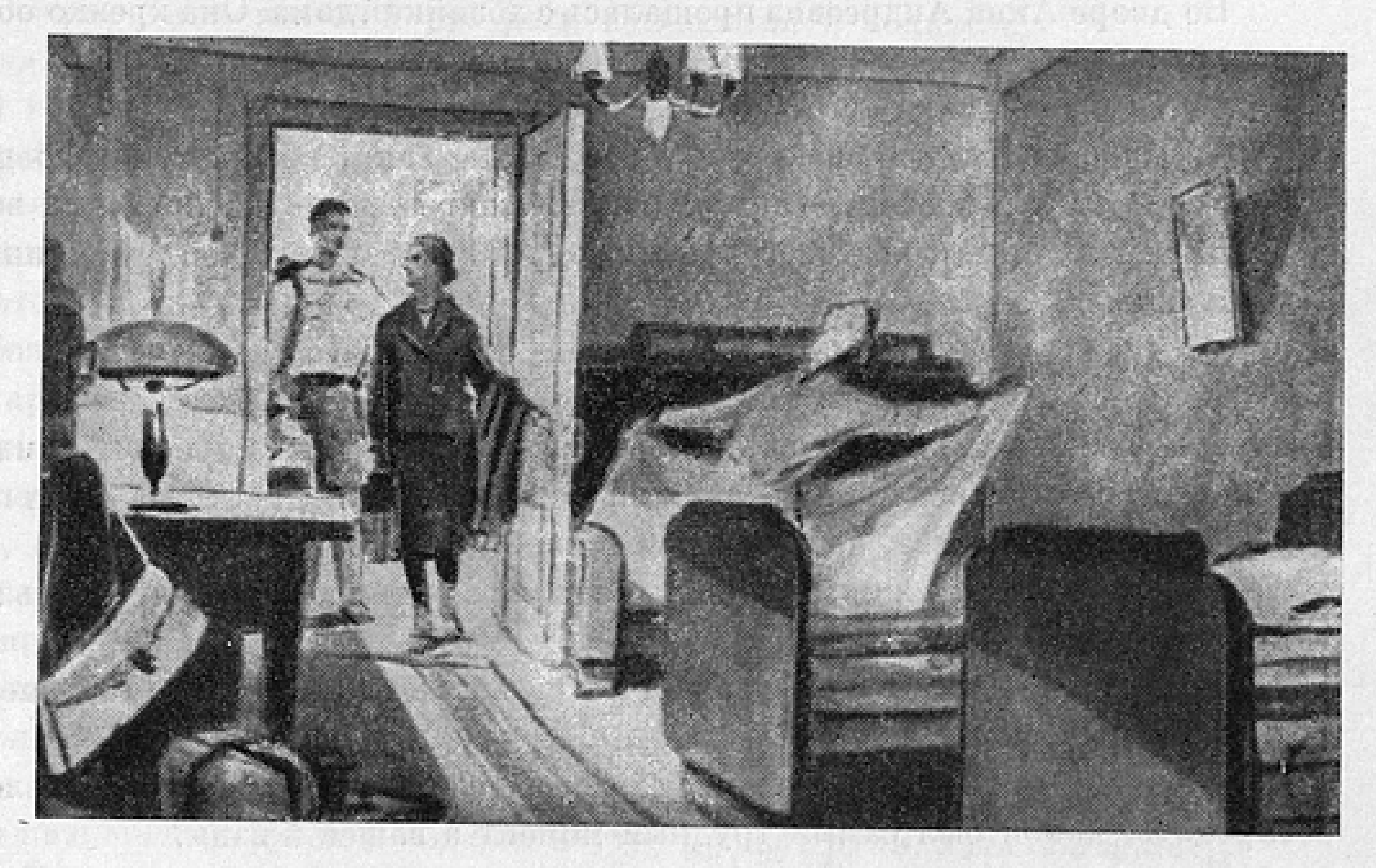
Павлов смеялся.

— Ничего, Таня, он прокричит еще раза три-четыре и потом замолчит на целый час. В это время надо постараться заснуть.

— Хорошо, — сказала Таня покорно и закрыла глаза.

Анна Андреевна приехала только утром. Павлов услышал ее голос и поднялся.







Эскизы декораций художника Б. Дуленкова

— Где же они тут у вас? — спрашивала Анна Андреевна.

— Да на сеновале устроились! — отвечала хозяйка.

Анна Андреевна полезла было наверх, но Павлов уже спускался. Следом за ним показалась и Таня.

— Поди-ка, не выспалась? — говорила женщина, ласково глядя на Таню. — Петух-то у нас горластый!

— Нет, ничего, — промолвила Таня, — отлично спала.

Павлов только смеялся.

— А мне совсем не привелось, — сказала Анна Андреевна. — Но все-таки, кажется, вытащили мы человека. Зато машина наша совсем швах! Вот, полюбуйтесь — на буксире приволокли.

— Как же мы теперь? — Таня выбежала за ворота.

Доверху запыленный «Москвич» сконфуженно стоял, взятый на буксир колхозной трехтонкой. Из грузовика на Таню спокойно смотрел водитель, совсем молодой паренек.

Во дворе Анна Андреевна прощалась с хозяйкой дома. Она крепко обняла ее и расцеловала.

— Таня! — крикнула она. — Пойди попрощайся.

— Как же мы теперь? — опять спросила Таня, возвращаясь во двор.

— Вот так и поедем, — сказала Анна Андреевна. — На праздник все равно опоздали, отгуляли там без нас. Так что торопиться теперь некуда. Чиниться будем в Запорожье.

●

Теперь они двигались очень медленно, делая не больше тридцати километров в час. Анна Андреевна дремала на заднем сиденье, Павлов подруливал, Таня глядела вперед на раскаленное шоссе, погруженная в свои думы.

— Алексей Иванович, —спросила она совсем тихо, боясь разбудить мать, — можно мне еще спросить вас?

— О чем? — усмешливо посмотрел на нее Павлов. — Об Аргентине? Или почему я сразу не вернулся?

— Нет, совсем о другом. — Таня внимательно посмотрела на Павлова. — Я хочу спросить, какой был самый трудный момент в вашей жизни?

Павлов ответил не сразу.

— Трудных моментов было много. Я умирал трижды. Два раза в лагерях.

— А третий раз? — Таня даже губу закусила, боясь, что Павлов уклонится от ответа.

— Третий раз тоже в Германии. Из Аргентины я приехал в Гамбург, было у меня рекомендательное письмо в один, так сказать, весьма солидный дом. Но я не хотел воспользоваться этим письмом по многим причинам, — неторопливо говорил Павлов. — А более всего потому, что твердо решил возвратиться домой, что бы там меня ни ожидало. Но после переезда через океан я оказался почти совершенно без денег. Надо было как-то подработать, и вся моя надежда была на моих друзей... По известному мне адресу я их не нашел. И голод заставил меня обратиться к аргентинскому письму.

— А Гамбург? — спросила Таня. — Какой он, Гамбург?

— Гамбург? — Павлов нахмурился.

...Перед нами Гамбург, весь, как он есть — с огромным задымленным портом, с сотней кораблей под всеми флагами мира, теснящихся у причалов, с его портовыми улочками и переулками, полными разноязыкого говора и автомобильной толчеи, город мелких афер и свирепой индустрии, проституток и нуворишей всех рангов.

— Однако есть в Гамбурге и иные районы, о которых поначалу я даже не мог предполагать, — говорит Павлов.

В одном из богатых предместий Гамбурга Павлов стоит перед домом с элегантной решеткой и боскетом во дворе.

Он нажимает кнопку звонка. Вскоре следует ответный сигнал, и чугунная калитка отворяется. Павлов входит в дом господина Хаслингера, держа в руках письмо Марии Николаевны.

Приняла Павлова сама фрау Хаслингер. Прочитав письмо, она обошлась с ним любезно и, удостоверившись, что Павлов говорит по-немецки, сказала ему:

— Господин Хаслингер в отъезде. Я никого не беру в дом без его ведома. Но Мари просит за вас, и, я думаю, что вы могли бы работать у нас шофером-механиком. Правда, все мы ездим сами, но иной раз дети нуждаются в водителе.

Она позвонила. Появилась старая, мужеподобная горничная.

— Покажите гараж, — мадам взглянула на письмо, — господину Павлову. Вы можете начать работу, — сказала она затем, — но окончательное решение примет господин Хаслингер. — И она улыбнулась Павлову.

— В конце концов, — говорит Павлов, — эта работа была ничем не хуже другой. И я уже бывал в этом положении, так что не ожидал для себя никаких новых унижений.

Павлов в рабочем комбинезоне меняет колесо на большом семиместном «мерседесе». В квадрате гаражных дверей появляются две фигуры. Это представители младшего поколения семейства Хаслингер.

Берт, семнадцати-восемнадцатилетний парень с нежным девичьим лицом, белокурый и кудрявый, как барашек, и его старший брат Зигфрид, сохраняющий общие с братом тонкие, даже нежные черты лица, опровергнутые свирепой складкой рта и круглым, немигающим взором.

— Но я ошибся, — продолжал Павлов, — мне предстояло познакомиться с детьми.

Старший держит в руках длинный воздушный пистолет. Он вглядывается в полутьму гаража и говорит каркающим, нарочито хриплым голосом:

— Когда я мешаю виски с русской водкой, наутро дрожат руки, хотя оба напитка очень здоровые. В чем тут дело?

Свесив ноги наружу, в просторном «мерседесе» полулежит их приятель Цезарь Карстен. Это парень лет двадцати пяти с тонким, недобрым лицом и умными глазами.

— Дело в количестве, — говорит он, — только в количестве. Но это никогда нельзя рассчитать, я понимаю.

— Все можно рассчитать, — хрипло говорит Зигфрид и целится, стараясь удержать дрожь руки. Наконец он стреляет. Вглядывается в мишень и хохочет. — Совсем не плохо. Все можно рассчитать, мой бедный Цезарь, надо только уметь, — и он снова поднимает пистолет.

Павлов работает, склонившись у левого переднего колеса машины. Выпрямляется.

— Черт подери! — орет Зигфрид, опуская пистолет. — Я же мог продырявить тебе башку! Потеря для человечества была бы не так велика, но мне пришлось бы отвечать — это свинство...

— Я вам мешаю? — хмуро говорит Павлов. — Пожалуйста, могу отойти. Только объясните господину Хаслингеру, что машина будет готова к вечеру.

— Я не мешаю тебе работать, только не надо выпрямляться так неожиданно. И не надо нервничать, когда подымают пистолет, господин Павлов. Ты же солдат! Русский солдат — самый храбрый в мире... победитель.

Говоря все это своим хриплым, лающим голосом, Зигфрид целился в мишень, между тем как Берт помирал со смеху.

— Он был не только храбрым, но и хитрым, он знал, когда ему надо сдаться в плен...

Павлов накачивал колесо, крепко стиснув зубы.

Цезарь, не меняя позы, подхватил:

— Хитрым и дальновидным. Он знал, что здесь, в Германии, его ожидает работа в вашем великолепном гараже.

Зигфрид опустил пистолет:

— Что ты этим хочешь сказать?

Цезарь широко улыбнулся, отчего лицо его не стало более добрым.

— Я хочу сказать, что парню повезло, что он попал к вам на работу. Такие красивые, богатые машины, не какой-нибудь там «фольксваген». Не думаю, что господин Павлов у себя дома мог сесть за такой руль, — он коснулся руля. Глаза его щурились. — Ты должен быть великодушен. Но это еще только начало карьеры господина Павлова. Когда Цезарь встанет во главе всегерманского руководства, он проявит достаточно благородства души, чтобы помочь господину Павлову вернуться на его бедную родину и там найти достойное место.

Зигфрида заинтересовал разговор. Он забыл про мишень и повернулся к Цезарю.

— Никогда я бы не дал русскому руководящей работы. Им нельзя доверять, даже тем, кто убежал из России. В каждом русском сидит коммунист. Это как болезнь, которую можно только выжечь.

Павлов распрямился.

— Может быть, вы поговорите об этом без меня?

Берт расхохотался.

— Зигфрид, ты, кажется, попал в цель.

Зигфрид снисходительно посмотрел на младшего брата.

— Нет еще. Но сейчас попаду.

Он подошел к мишени и нарисовал мелом фигуру солдата в каске, на каске нарисовал пятиконечную звезду, затем отсчитал шаги, повернулся и стал целиться. Выстрелил.

— Браво! — закричал Берт, хлопая в ладоши.

Посредине звезды темнела дырка от пули.

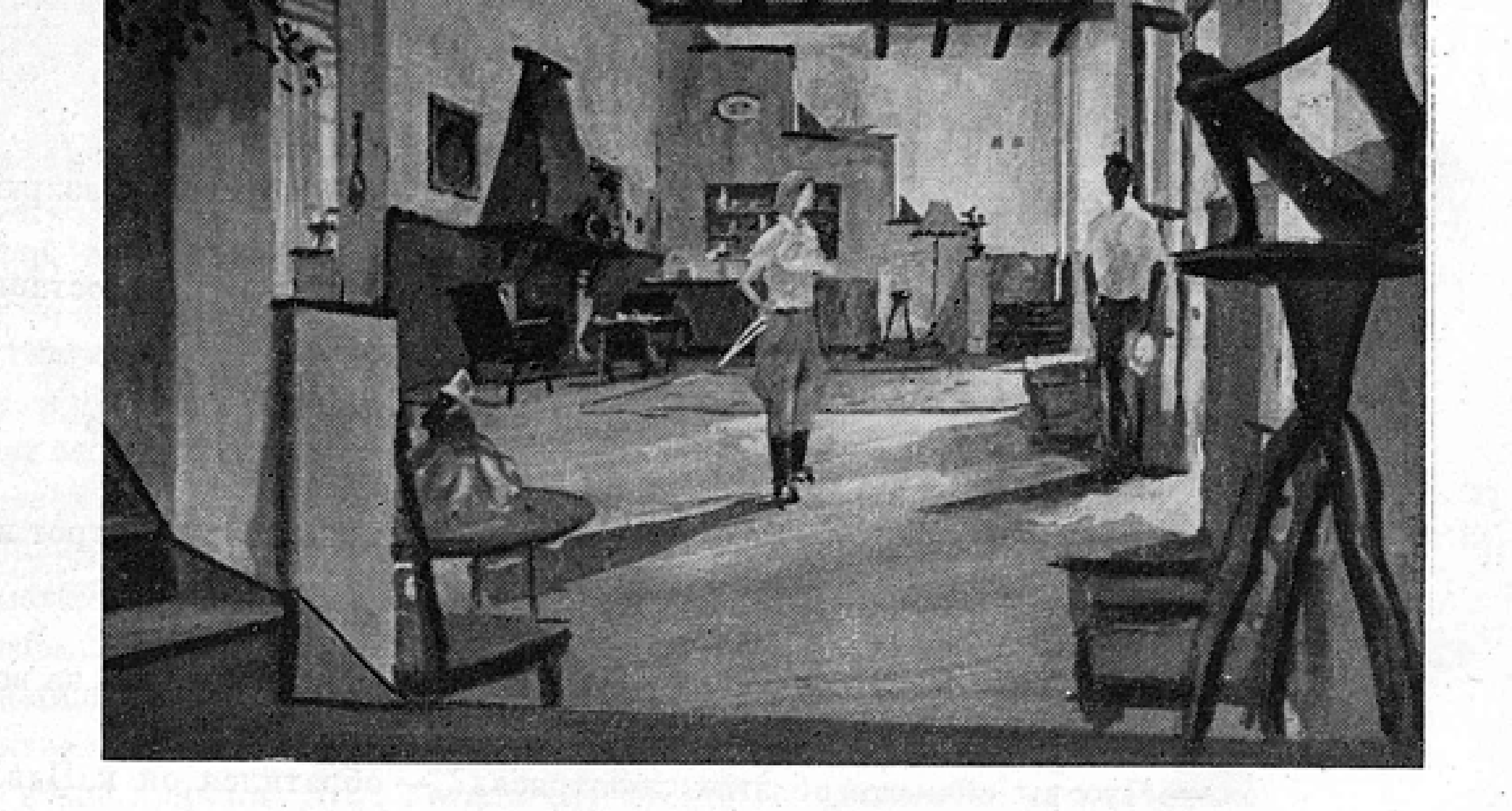
— Вот теперь я попал в цель, — сказал Зигфрид, кидая пистолет на сиденье машины.

Цезарь, улыбаясь, смотрел на приятеля сквозь приспущенные веки.

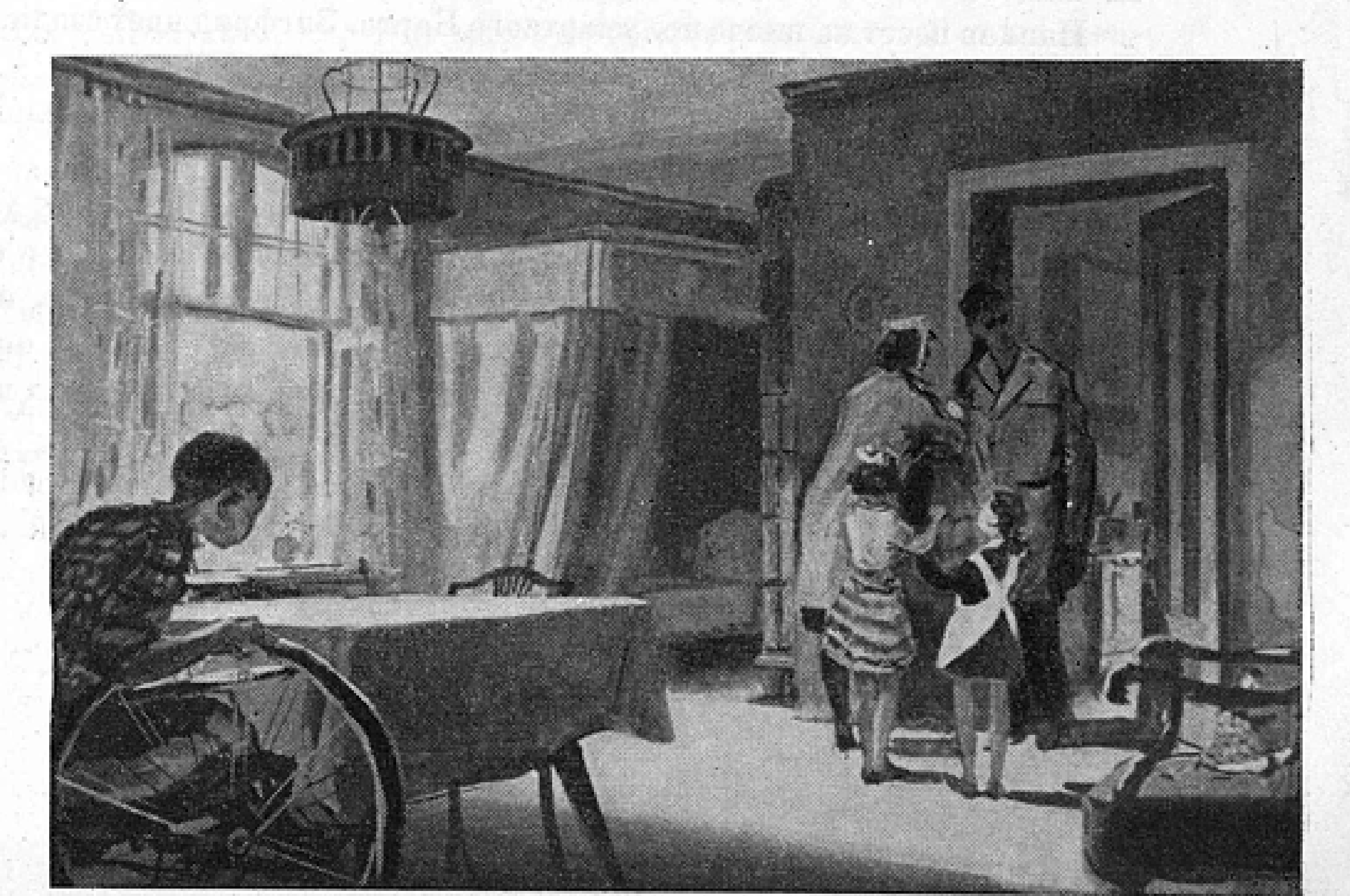
— Ты с каждым днем становишься остроумнее. Позволь мне записать эту твою последнюю шутку, я хочу ее опубликовать.

В воротах гаража показался слуга.

— Завтрак подан, — сказал он размеренно, без выражения.







Эскизы декораций
художника
Б. Дуленкова

— Сейчас идем, — кивнул Зигфрид лакею и обернулся к Цезарю. — Пошли завтракать, Цезарь.

— Спасибо, — все так же лениво ответил Цезарь. — Я хочу оставить аппетит для завтрака с моей малюткой.

Зигфрид заинтересовался.

— С каких это пор ты разбогател? Или тебе нужны деньги?

Цезарь все так же лениво помотал головой.

— Не нужны, у меня есть. Я продал целую пачку твоих острот и хорошо поправил свои дела.

— Гут мальцайт!

И братья отправились завтракать. Как только они скрылись за воротами гаража, Цезарь поднялся, расправил плечи.

— Что вы скажете об этих лоботрясах? — обратился он к Павлову. — Хороши мальчики? Я привыкал к их глупости в течение трех лет. А вам, я вижу, это удалось за две недели.

Павлов, продолжая работать, ответил не сразу.

— Между вами и мною есть существенная разница, — как-то нехотя заговорил он. — Вы с ними встречаетесь для развлечения, а у меня нет выбора.

Цезарь впервые рассмеялся искренним, натуральным смехом, отчего лицо его неожиданно изменилось и стало привлекательным.

— Вы думаете, что у меня большой выбор? Вы переоцениваете мое положение. Дорогой мой, мы оба пролетарии и осуждены страдать от глупости людской. Разница только в оттенках.

— Ах, вы предполагаете, что это только глупость?

Павлов выпрямился во весь рост и внимательно посмотрел на Цезаря.

— На это у меня целая теория, — мимоходом проговорил Цезарь, отряхиваясь. — Я бы вам охотно рассказал, но, к сожалению, сегодня ограничен временем. — И он отправился к малютке.

●

— Так проходило утро, — говорит Павлов. — В конце концов и к этому можно было привыкнуть, тем более что я не имел в виду долго оставаться в том доме. Хуже было то, что мне приходилось ездить с ними на ночные прогулки, которые кончались к пяти или шести часам утра...

Павлов несет на плече полумертвого Берта. Зигфрид идет сзади. Его круглые глаза, охваченные черными кругами, горят бешенством.

— Попробуй только уронить его, скотина, — говорит он Павлову, — и ты увидишь, что будет. Только попробуй уронить его!

— Поднять этих молодцов с постели стоило нечеловеческих усилий, в особенности в воскресенье, когда вся семья выезжала в церковь. И хотя в семь часов утра они изрыгали из-под своих перинок всяческую хулу на родителей, на церковь и самого господа бога, — в восемь, подвластные железному распорядку, они важно вышагивали под руку с родителями в свою кирху. Пастор всегда встречал их у дверей и, низко кланяясь, пожимал руку господину Хаслингеру.

Мы видим всю эту картину так, как она возникает перед взором Павлова.

Неподалеку от «мерседеса» Хаслингера стоит обшарпанный «фольксваген» Цеза-

ря Карстена. Сам Цезарь сидит, облокотившись о руль, читает утренний листок. Рядом на сиденье — журнал с кинозвездами на обложке, теннисная ракетка.

— Здравствуйте, господин Павлов, — говорит Цезарь, заметив Павлова.

— Здравствуйте, господин Карстен. Что же вы не идете в церковь?

Возвращаясь глазами к своему листку, Цезарь неторопливо отвечает Павлову:

— Слава богу, я обхожусь без бога, — и отбрасывает листок. —Но моя маленькая за неделю успевает столько нагрешить, что в воскресенье ей необходимо помолиться, а то уже в понедельник черти потащат ее в ад. Вы знаете, я верил в бога до двенадцати лет. Но однажды, когда я всю ночь перед экзаменом на коленях вымаливал у бога хорошую отметку, а на следующий день все-таки вылетел из школы, тогда я стал верить в самого себя... А со старшим братом вышло еще хуже. Он отправился на Восточный фронт, защищенный от всех превратностей судьбы пряжкой «С нами бог». Но господь бог оказался на этот раз на стороне большевиков, пуля попала ему в живот на сантиметр выше пряжки. Дело стоило ему жизни. Единственно, в чем можно позавидовать верующим, — это легкой смерти.

Павлов, как всегда, с любопытством слушал эту холодную философию.

— Вы думаете, что легче умереть веруя? — спросил он Цезаря.

— Конечно, — важно ответил Цезарь, — остается надежда на лучшую жизнь даже для тех, которые в этом бесчестном мире потеряли все, если только что-нибудь имели. Вы для меня в этом отношении представляете загадку. Что вас держит в жизни?

Взгляд Павлова похолодел.

— Я могу вам ответить, — сказал он медленно, как бы размышляя, — но прежде скажите мне вы, что вас держит в этой жизни?

— Все очень просто, — охотно ответил Цезарь. — Простой факт, что я живу. Я не пришел в этот мир по собственному желанию, но так как я уже тут, я должен существовать.

Сквозь отчужденность в глазах Павлова опять затеплился огонек внимания и интереса.

— И что же составляет это ваше существование?

— Я ем, пью, — неторопливо ответил Цезарь, — люблю свою девчонку, — помолчав, добавил, — и позволяю себе еще при этом понимать всю бессмыслицу этого мира и смеяться над ним. Что же вам еще надо? В конце концов, так все люди живут, только гримасничают по-разному.

— Не все, — глухо проговорил Павлов.

Теперь Цезарь посмотрел на него с острым любопытством:

— Вы что, в самом деле верите, что этот мир можно изменить путем экономического чуда? Или победы коммунизма? Не достаточно ли, друг мой, мы уничтожали людей миллионами во имя так называемых идеалов, чтобы наконец разрешить им спокойно и без возгласов умирать поодиночке? Или, по вашей национальной философии, — на миру и смерть красна?

— Нет, почему же? — не сразу ответил Павлов. — Я хочу жить. Я достаточно попользовался преимуществами так называемого свободного одиночества, чтобы оценить общество людей. Но, заметьте, я подчеркиваю — общество людей...

Цезарь расхохотался.

— Подумать только, этот кретин Зигфрид, кажется, прав. В каждом русском живет коммунист.

— Ну что ж, я принимаю это как комплимент, — быстро проговорил Павлов.

— Это великолепно! — воскликнул Цезарь. — Но почему же вы тогда здесь околачиваетесь? Уж не боитесь ли вы, голубчик, общества людей, которые установили на ваш счет довольно строгие порядки?

— Я ни в чем не виноват. — У Павлова задрожали губы,

Цезарь расхохотался и от удовольствия даже потер руки.

— Так-так-так... Оправдывается виновный. О, великий Ясперс, как ты прав! Человек тащит свою вину от рождения до смерти.

На кирхе ударил колокол.

— Вот видите, —кивнул Цезарь на выходящих из церкви. — Тем грехи уже прощены, а мы с вами останемся виновными перед всем светом и перед самими собой. Вот вам преимущество веры.

В это время из церкви появилась малютка Цезаря. Это была тонкая и довольно долговязая девица, поднятая еще выше непомерно высокими каблуками. Она шла той походкой индюшки, которой норовят сейчас ходить все нынешние модницы. Одергивая узенькую юбку, она тараторила с невероятной быстротой, обращаясь к Цезарю и игнорируя всех окружающих.

— Насколько эта церковь мила снаружи, настолько она невыносима внутри. — И она ткнула своим тонким пальцем в колокольню, сделанную в изысканном модернистском вкусе. — Снаружи есть какая-то линия, и это привлекает, но скамейки там внутри плоски, как гладильная доска. Я совершенно отсидела зад... — говоря это, она терла свои маленькие сухопарые ягодицы. — В старой церкви тоже были деревянные скамейки, но там есть выемка, а здесь совершенно плоско. Когда наконец догадаются делать мягкие сиденья в церкви? Так можно растерять всех верующих...

Тут она поравнялась с машиной. Цезарь лениво вылез, любезно распахнул перед ней дверь.

— Бедная моя девочка, — говорил он, лениво щурясь, — утешайся тем, что ты страдаешь во имя веры Христовой. Погоди немножко, твой Цезарь разбогатеет и купит тебе машину почище этой. — Он кивнул на «мерседес» Хаслингера. — Это будет «ролл-ройс» 59-го года. Тогда ты сможешь лучше исполнять роль Клеопатры.

— Клеопатра — кто это? — заинтересовалась девица, чье имя было Бригита.

— Была такая женщина, — уклончиво усмехнулся Цезарь.

— У тебя с ней что-нибудь было? — глаза Бригиты ревниво сузились.

— Нет, — сказал Цезарь, усаживаясь рядом, — к сожалению, меня опередили.

— Бедный, — искренне пожалела его девушка. — Она была из хорошей семьи?

— Да, — сказал Цезарь хмуро, — из вполне приличного дома.

Он нажал стартер, помахал Павлову на прощание. Бригита тоже послала Павлову обворожительную улыбку, и они укатили.

— Но бедный, бедный мой Цезарь. — Павлов продолжал свой рассказ. — Уже на другой день на очередном кече его Клеопатра сидела между братьями Хаслингер.

●

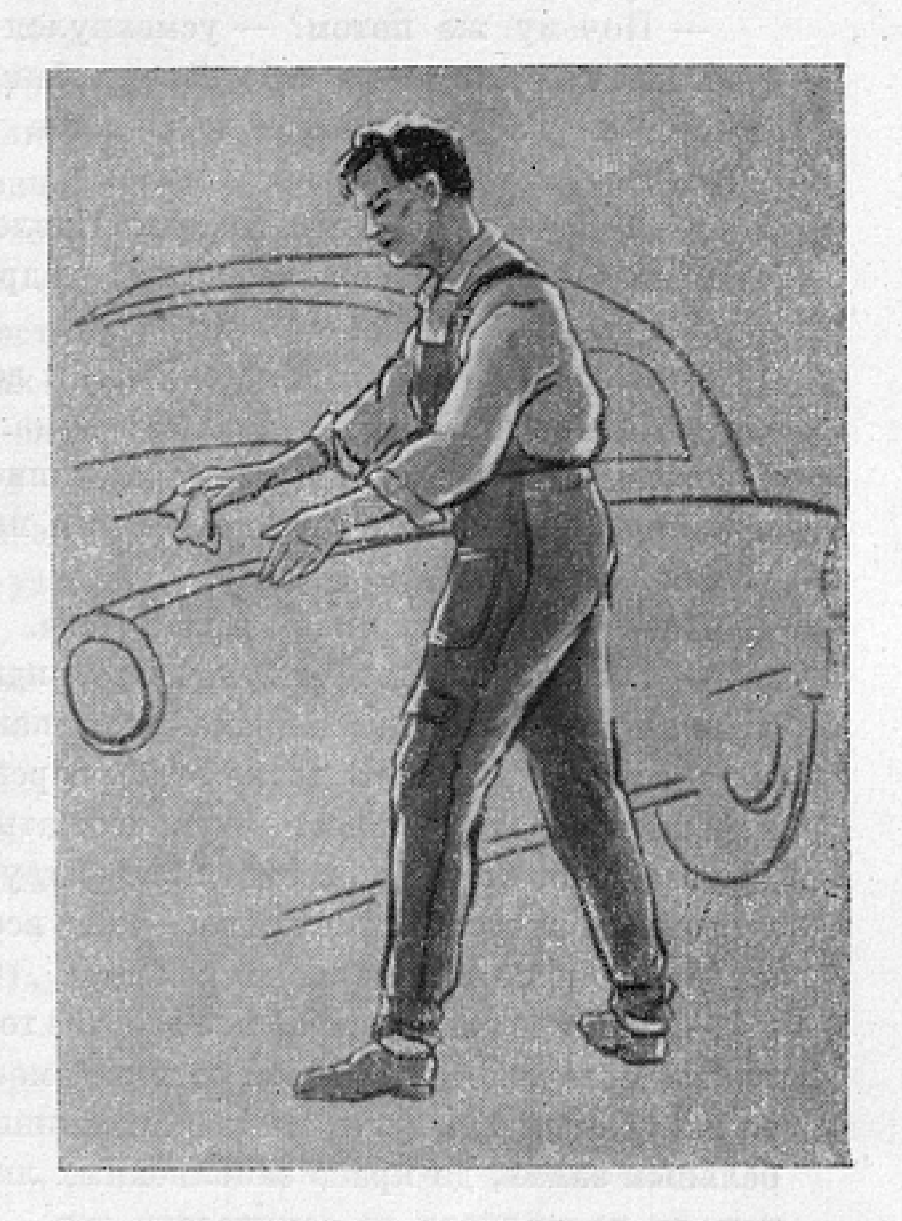
— Ты знаешь, что такое кеч? — Павлов устало поглядел на Таню. От тяжких воспоминаний лицо его словно постарело на десять лет.

— Нет, — ответила Таня едва слышно.

Она видела в зеркале, что Анна Андреевна не спала и с болью смотрела на Павлова,



Павлов. Фронт



Павлов



Анна Андреевна. Ленинград

Таня



Эскизы художника по костюмам
М. Быховской

— Не надо рассказывать, — сказала Таня. — Когда-нибудь потом.

— Почему же потом? — усмехнулся Павлов. — Все это уже позади.

И, почувствовав на себе взгляд Анны Андреевны, он обернулся к ней.

— Мы разбудили вас, — сказал он, устало улыбаясь.

— Нет, я не спала, я слушала.

— Да-а, — раздумчиво говорил Павлов, — это надо знать. — Почему вы смотрите на меня так? — спросил он у Анны Андреевны.

Та молчала.

— Я понимаю. Вам хочется, чтобы всяческая мерзость осталась для нее неведомой до конца дней. Когда-то я сам думал то же. А сейчас главной опасностью для человека мне представляется равнодушие и неосведомленность. Нельзя всю жизнь прожить с закрытыми глазами. Или я неправ? — Он опять обернулся к Анне Андреевне.

Анна Андреевна опять промолчала.

— ...Так вот, стало быть, кеч. Это, видите ли, так называемая свободная борьба, а правильнее — свободная драка, разрешающая и даже поощряющая любую подлость, гнусность и цинизм. В драке этой разрешается разрывать щеки, выкалывать глаза, переламывать руки и ноги — уничтожать своего противника на глазах у публики. Другое дело, что здесь всегда присутствует также и жульничество, и все эти увечья, и стоны, и предсмертные хрипы—чаще всего ловко отрепетированная игра. Но бывают драки и со смертельным исходом.

— ...Однако самое страшное даже не то, что происходит на ринге. Самое страшное — толпа, озверелая до полной невменяемости. И не надо думать, что зал заполняют только бандиты, воры и падшие женщины. Нет, кеч разыгрывается в самых фешенебельных залах, до краев заполненных людьми самых различных сословий и возрастов, от пятнадцати до семидесяти лет.

— ...И вот однажды на кече я встретился со своими приятелями.

Оглушающий вой, вопль, стоны толпы словно сметают мирный полуденный пейзаж за окнами машины.

Толпа задыхается от восторга.

Из задних рядов, ступая прямо по головам, мальчишки со своими завывающими подругами, лезут вперед, к рингу. Белокурый Берт, сложив руки рупором, неистово вопит, требуя чего-то. Рядом с ним свирепый его брат дымит сигарой, выкрикивая одно только слово:

— Фальшь! Фальшь! Фальшь!

Павлов, прикрывая голову руками, протискивается сквозь весь этот шабаш к выходу.

— Ты куда, скотина?! — схватил его за рукав Зигфрид.

— Я буду ждать в машине! — крикнул Павлов в ответ и пошел дальше, не оборачиваясь.

Павлов выбрался в вестибюль. Клоака страстей, бушующая в зале, словно прорвав плотину, вылилась и сюда.

— О, как это ужасно! — говорила полная дама, сладострастно закатывая глаза. — О, как это ужасно!

И в ее устах это звучало: «О, как это прекрасно!»

Двое парней вели под руки девушку с нежным лицом Лорелеи. Открытым ртом она

хватала воздух, как рыба, вышвырнутая на берег. Все ее хрупкое тело содрогнулось — она едва успела поднести платок к губам.

И тут Павлов увидел Анкудинова и Клячко.

Стоя чуть в стороне от всего этого беснующегося потока, они возбужденно смеялись. Лица их, разгоряченные кечем и алкоголем, были красны. Павлов не сразу узнал их. Они были одеты подчеркнуто модно, с претензией на шик.

— Лучше бы мне не встречать их совсем, — сказал Павлов. — Да уж, видно, такая была судьба!

Павлов, пораженный неожиданной встречей с приятелями, все еще переводил взгляд с одного на другого, различая в их облике новые, неведомые ему черты. И манера говорить была иная, и манера держаться. Они все хлопали Павлова по плечам и переглядывались, и смеялись чему-то своему.

— Ну, видимо, у нас есть что рассказать друг другу, — хохотал Клячко. — Что ты так смотришь на нас? Или все еще не узнаешь? И что тебя занесло в это заведение?

— Хозяев привез, — ответил Павлов. — Зашел поглядеть, что это за штука такая.

— Разве это кеч? Копеечная лавочка! Больше крику, чем дела, — сказал Анкудинов. — Вот прошлый месяц я в Кельне видел: один другому ухо напрочь откусил, и к носу, гад, тянется. Вот это кеч!

— Сам видел? — прищурился на него Клячко.

— Сам лично! — и отвернулся к Павлову.

— Вот что, друг, давай-ка с нами в «Лили».

— Так как же я могу? — говорил Павлов. — У меня машина. Служба. Хозяева собираются ехать во «Времена года».

— Э! — сказал Клячко. — Да ты, видать, к богатым устроился. Во «Временах года» я не бывал, но, говорят, там жирно. Однако все же не брезгуй! Есть о чем поговорить. Будем ждать тебя в «Лили». Там тоже только в шесть закрывают.

●

«Мерседес» мчался по загородному шоссе, обгоняя автомобили, где молодые пары обнимались с нарочитой откровенностью.

Налево от шоссе, в тумане светились мириады огней огромного города, направо тянулись портовые сооружения, верфи, доки.

В «мерседесе» кроме Берта и Зигфрида были еще три их подруги. Девчонки с личиками веселых убийц вертелись в машине, как волчки, ежеминутно рискуя вывалиться наружу. Они пронзительно кричали какую-то песенку, путая мотив и слова, кидали апельсиновые корки в обгонявшие их машины. Зигфрид и Берт тискали их, целовали поочередно, а девчонки, почти не замечая этого, продолжали беспорядочную возню.

Но вот машина остановилась у лифтов, ведущих в туннель. Была полночь, и с гамбургской верфи, пересекая шоссе, двигалась плотная масса рабочих.

Рядом с «мерседесом» остановилась другая машина, третья, четвертая, и вскоре выстроился целый хвост. Все машины гудели, требуя дороги.

Но рабочие шли, не обращая внимания на эту какофонию, негромко переговариваясь и только усмешливо поглядывая в сторону скопившихся машин.

И вдруг Зигфридом овладел приступ ярости. Встав в машине в рост, он стал орать на печатающую свой неторопливый шаг толпу рабочих. В ответ оттуда раздался смех. Тогда Зигфрид, рухнув на сиденье, заорал Павлову:

— Дави их! Вперед!

Павлов открыл дверцу, вышел из машины и пошел в толпу.

— Куда? — кричал ему вдогонку Зигфрид.— Я покажу ему сейчас кое-что!

И он полез было из машины. Но на руке у него повисли девчонки.

— О, не делай этого, Зигфрид! — кричала старшая, рыжая и крупная, как першерон. — О, не делай этого! Будет страшный скандал!

Она свалила Зигфрида на сиденье и, навалившись на него своей большой грудью, стала целовать его в кривящиеся губы, задыхаясь и шепча:

— О, какая ты скотина, Зигфрид... Как я тебя люблю! Какая ты скотина...

Павлов шел в толпе, чувствуя давно уже незнакомый ему подъем душевных сил. Но толпа редела, растекаясь по переулкам, и вскоре он остался один на незнакомой и пустынной улице.

Из-за угла показался поздний ночной трамвай. Павлов вскочил в него и поехал в «Лили».

●

В «Лили» было тесно и жарко. Моряки всех наций танцевали посреди большого круглого зала с раскрашенными девчонками, одетыми со всей пестротой современной моды. Не найдя Анкудинова и Клячко в большом зале, Павлов заглянул в другие комнаты, где за столами играли в карты и в кости, где теснился уличный сброд — мелкие коммерсанты, аферисты, агенты страховых компаний и просто всякое жулье.

Павлов нашел своих друзей в слабо освещенном углу. Перед ними стояла наполовину опорожненная бутыль смирновской водки, но пили ее на иностранный манер — без закуски, запивая водой из сифона.

Водка уже сделала свое дело: Павлова встретили шумно, усадили его — и начался разговор.

— Странный это был разговор, — вспоминал Павлов.— Он развивался как-то зигзагами, без видимой логики и смысла. Еще не сказав и десяти слов, мы почувствовали раздражение друг против друга. Видимо, у них была какая-то своя цель...

— Возвращаться, возвращаться! — говорил Клячко, уставившись в стакан своими влажными, набрякшими глазами. — А что мы там потеряли? И что нас там ждет? Нет, брат, пора расставаться с иллюзиями.

— Да, вот именно, — бубнил Анкудинов. — На хрен все это надо?

— Что, все? — спросил Павлов, холодея и не поднимая глаз.

— Ну, вся эта мораль, одним словом! — гудел Анкудинов. — А то — родина, родина! А что — родина? И что мы от нее видели, от этой родины? Не, брат, где кормят, там и родина! Это не мы придумали — еще до нас люди сказали.

— Ну, ладно, не загибай, — оборвал его Клячко.

Долил всем водки, отхлебнул, плеснул из сифона в стакан. Запил.

— Но вообще-то, действительно, не вредно разобраться, друг мой Леша, в некоторых вопросах жизни. Уж раз зашел такой разговор — извини за откровенность. Немало мы слышали красивых слов, как шли на войну, на эту фабрику смерти. Хаживали и в атаки за родину и, как говорится, проливали свою молодую кровь. А кто нам сказал спасибо? Вот ты вернуться затеял, а о том ты подумал, как тебя встретят? Ты там у своей Марфуты жил, как у Христа за пазухой, пользовался от дамочки, чем бог послал, и, думаешь, сохранил себя в хрустальной чистоте?

У Павлова заходили желваки.

— Ну, ладно, ладно! Не буду, не буду! — говорил Клячко, допивая водку и наливая еще. — Не будем, так сказать, вдаваться в детали. Это твое дело. Но только не прикидывайся ты, друг, ангелом с крылышками. Не то, что там, но и мы, твои корешки, тебе не поверим!

Теперь он смотрел на Павлова в упор. Его полные губы кривились:

— Вот ты писал домой. Ну, что ж, ответили тебе? Теперь Борька Аникин уехал — тоже молчок. Почему? Да потому что мы для них для всех отрезанный ломоть! Они там, видите ли, чистенькие, а мы здесь, понимаете ли, грязненькие. А хлебнули бы они грязи с кровью на обед да на закуску, тогда бы поняли, как жить на этом свете!

— Путаешь ты все, — сказал Павлов. Потянулся к стакану, но отодвинул его.

— Нет, брат, я-то не путаю, а вот ты, в аккурат, путаешь!

— Мы-то не путаем, — загудел Анкудинов. — Мы-то свою линию знаем туго.

— Погоди! — опять оборвал его Клячко.

— Ничего, ничего! Говори, говори! Я так, к слову, — бормотал Анкудинов.

— По-ихнему выходит, что только они люди, а все остальные — зола. А я вот гляжу и вижу, что все люди и все человеки. И каждому своя рубаха ближе к телу. Так уж пусть моя рубаха будет моя! — и Клячко дернул себя за нейлоновую рубашку. — Видать, уж таким человека природа-мать уродила и не человеку его переделывать на иной салтык!

— Слушал я их, — говорит Павлов, — и думал: откуда же у них такая злоба? Или водка уж так бушует? Но ведь правильно говорят, что̀ у трезвого на уме, то у пьяного на языке. И понемногу мне становилось ясно, что передо мною, собственно говоря, враги...

— Ладно! — продолжал Клячко. — Замнем этот разговор. Видать, парень, ты еще не дозрел. Оглядишься, пообнюхаешься здесь, познакомишься кое с кем из умных людей — глядишь, и у тебя глаза приоткроются. —И осклабясь, склонился к Павлову.

— Ты, я вижу, не шибко торопишься? Тоже ищешь шанс?

— Нет, —сказал Павлов глухо, —шанса я никакого не ищу. А если и нанялся здесь к этим скотам, то только деньги заработать на дорогу до Берлина. Да и то не вышло. Сегодня вот ушел и обратно не вернусь.

— ...Только один поумнее, а другой поглупее, — думает Павлов. — Хотят доказать, что не жизнь их так озлобила, хотят оправдаться в каком-то своем решении, в своем преступлении, на которое пошли по своей или по чужой воле. Вскоре я в этом убедился.

— Стало быть, обидели? — кривился Клячко. — Против шерсти погладили? Ну, вали, вали, действуй!.. А что тебе Берлин?

— Берлин мне ничего, — сказал Павлов. — Из Берлина я хочу перейти на родину.

— На родину! Извини, друг, но на это я тебе денег не дам.

— А я у тебя и не возьму.

— Это почему же не возьмешь? — против всякой логики прохрипел Клячко, еще ниже склоняясь к Павлову. — Брезгуешь?

— Брезгую, — сказал Павлов и поднялся.

— Садись!

Клячко швырнул его обратно на стул.

Пьяная ярость клокотала в нем, и он уже не был способен сдержать ее.

— Брезгуешь, чистенький! — И сжал свои кулаки добела.

Павлов вновь сделал попытку подняться, но Клячко снова швырнул его обратно на стул.

— Всех бы вас таких, чистеньких, на одной удавке! — Он поднялся в рост.

— Стой, Вася, погоди, неудобно, — загудел Анкудинов, стараясь усадить Клячко.

Но Клячко оттолкнул его и, обходя стол, пошел к Павлову. Подойдя, рывком схватил его за воротник.

Вокруг уже с интересом наблюдали за начинающейся дракой. Через толпу к столику пробивался кельнер, жестом приглашая из глубины зала подмогу.

Павлов, собрав все силы, оторвал от себя клешнястые руки Клячко и оттолкнул его. Однако Клячко удержался на ногах и тотчас же ударил Павлова наотмашь по лицу.

С грохотом полетели бутылки с соседнего столика. Клячко повалил Павлова на пол и все старался дотянуться до бутылки, а какая-то женщина, пронзительно визжа, ногой откатывала бутылку от его руки.

Анкудинов, нелепо размахивая руками, пинал Павлова в спину, будто играл в футбол.

— Самое страшное в этой драке, — говорит Павлов, — было не то, что мы, бывшие друзья, сцепились, как волки. Страшнее всего был хохот вокруг нас и все эти выкрики и улюлюканье.

На них навалились несколько дюжих служителей, их поволокли к выходу и с бранью вышвырнули на улицу. Послышались свистки. Но прежде чем дежурный шуцман подбежал к месту происшествия, Клячко успел подножкой свалить Павлова на тротуар и дважды ударил его головой об асфальт.

Распрямившись, он лицом к лицу встретился с шуцманом. Анкудинов метнулся было бежать, но Клячко гаркнул по-немецки:

— Куда?!

И Павлов видел сквозь кровавую пелену в глазах, как Клячко, солидно отдуваясь, вынул из кармана какой-то маленький картон и показал шуцману. Шуцман мельком взглянул на него и, словно сразу утеряв интерес к этим двум русским, отвернулся от них и склонился над Павловым.

Клячко и Анкудинов пошли по тротуару, слегка покачиваясь, и вскоре смешались с толпой.

Шуцман поднял Павлова, приставил его к стене, потребовал документы. Павлов, с трудом подняв руку, достал свое удостоверение перемещенного лица. Шуцман прочитал бумагу, брезгливо сложил ее и вернул Павлову.

— Убирайтесь отсюда, — сказал он. — Да побыстрее!

Павлов пошел вдоль стены, словно слепец, повернул за угол и остановился в полумгле двора.

— ...И вот тут, — сказал Павлов, глядя перед собой на убегающую под колеса дорогу, — у меня родилось жадное желание освободиться от жизни. Видимо, есть для человека мера оскорбления, за которой жизнь теряет свое значение и смысл. Я помню, что принял тогда свое решение спокойно и непоколебимо.

...С трудом передвигая вдоль стены свое избитое, истерзанное тело, Павлов вошел во двор, прилегающий к ресторану. Из кухни доносились звон посуды, голоса судомоек. Нищий рылся в отбросах, косясь на Павлова, видя в нем конкурента. Павлов отыскал обрывок электрического шнура и ушел в глубину двора.

...Да, так вот, — продолжал Павлов, — когда меня вынули из петли, первое, что я увидел над собой, — лицо человека. Это была пожилая женщина, работавшая судомойкой на кухне. Прежде чем разглядеть лицо, я услышал ее голос.

— Ну, что вы, что вы, что вы! Ну, почему? Ну, разве можно, разве можно... Вы же молодой человек, вся жизнь впереди... Ну, разве можно, разве можно!

Над Павловым уже столпились люди. И хотя среди них не было, по-видимому, ни одного трезвого, все они сейчас молчали и были серьезны. Только за окнами дома шла своя, обычная кабацкая жизнь — с завыванием саксофонов, гулом мужских и женских голосов.

— Женщину эту звали фрау Вильде, — проговорил Павлов. — Я вам сейчас покажу ее фотографию.

Павлов достал бумажник и вынул оттуда маленькую карточку, снятую, по-видимому, для удостоверения. С фотографии глянуло прекрасное, совсем молодое лицо.

— Но такой она была в молодости. Я узнал фрау Вильде, когда ей было сорок лет, а выглядела она на все шестьдесят.

... Фрау Вильде, поддерживая Павлова, поднимается по обшарпанной, избитой лестнице. Дергает дверь. Где-то в комнате отозвался колокольчик. Из комнаты в прихожую выглянуло двое детей. Это были девочки, лет десяти и двенадцати.

— О мама! — заговорили они сразу с той немецкой восторженностью, которая в устах детей не вызывает сомнения в их искренности.

— О мама, — говорила старшая девочка, беря руку матери и лаская ее ладонями, — ты устала, бедняжечка! Иди скорее мыться. Я сейчас принесу тебе полотенце.

— Спасибо, Хильда, спасибо, моя девочка. Я сейчас буду мыться, я только хочу посадить нашего гостя в кресло, чтобы он отдохнул.

Девочки смотрели на Павлова прозрачными немигающими глазами, но, соблюдая вежливость, не спрашивали у матери о пришедшем в его присутствии.

Павлов вошел в комнату. Комната эта была такая же бедная, как и весь этот двухэтажный старый дом в нищем переулке, где каждое строение выглядело сиротой. Фрау Вильде указала Павлову на кресло — тоже старое, с выпиравшими пружинами, но украшенное чистыми и даже подкрахмаленными салфеточками с вышитым на них любезным приглашением присесть и отдохнуть. Такие же салфеточки были и на диване, а над кроватью был кисейный полог.

Но Павлов рассмотрел все это только потом. Прежде всего он увидел глаза мальчика, который смотрел на него, сидя у стола и подперев рукой свою крупную не по росту голову. Мальчик был горбат. Парализованные ноги его висели плетьми, но в глазах, смотревших на Павлова, светилась ясная деятельная мысль.

— Мама, кто это? — спросил он неожиданно звучным голосом.

— О Карл! — подбежала к мальчику Хильда. — Это невежливо, Карл. Так не спрашивают о гостях.

— Здравствуй, Карл, — сказал Павлов. — Меня зовут Алексей.

— Алексей? — сказал мальчик. — Алексей — это русское имя, я знаю. Ты русский?

— Да, — сказал Павлов.

Он почувствовал вдруг страшную усталость и опустился в кресло.

— Сейчас мы будем пить кофе, — говорила Хильда, — Анна-Мария уже варит его на кухне. Вы слышите запах?

...— Что вам сказать? — говорил, Павлов, весь обернувшись к Анне Андреевне. — Что я чувствовал тогда в этой маленькой комнате? Счастье. Быть может, эта встреча и была тем единственным счастьем, которое выпало мне за все эти семнадцать лет. Вокруг меня были люди... Говорят, каждая нация имеет свой характер. Так ли это? — думал я, сидя в этом убогом кресле. Нет! В каждом народе есть люди и звери. Что могла сделать эта маленькая, щупленькая женщина, нищая из нищих? А она сделала для меня все.

...Они сидели за столом.

— После кофе, — говорила фрау Вильде, — девочки сходят к дяде Петеру и попросят его прийти к нам. И мы вместе подумаем, как быть.

— Я схожу, мама, — сказала Хильда, — а Анна-Мария будет убирать посуду.

— Я познакомлю вас с дядей Петером, — продолжала фрау Вильде. — О, это отличная голова! Я думаю, он поможет вам немножко заработать в порту. Он как-то умеет разговаривать с людьми, и он уже многим помог устроиться. Ну, это не будет очень хорошая работа — что-нибудь грузить или, может быть, подметать. Но после месяца вы соберете кое-что на дорогу. Пока вы можете пожить у нас.

— Да, — сказала Хильда, — мы можем поставить ширму и отгородить диван. Вам тут будет очень удобно. Диван очень мягкий. — Она подбежала к дивану и попрыгала на нем, показывая, что в диване еще совсем хорошие пружины.

— Но надо привезти сюда ваши вещи. Быть может, мы это сделаем даже сегодня? — говорила фрау Вильде, наливая Павлову еще кофе.

— Об этом не стоит беспокоиться, — сказал Павлов. — Говоря откровенно, я бы не хотел возвращаться к своим хозяевам.

— О, я понимаю! — сказала фрау Вильде. — У вас, вероятно, были с ними трудности?

— Да, были, — сказал Павлов, хмуро усмехаясь.

— Мы попросим дядю Петера, и он съездит и возьмет вещи. И даже, скажу вам, что он получит с них все, что они вам должны. О, дядя Петер умеет прекрасно говорить с людьми!.. И сколько же вы не были на родине, геноссе Павлов?

— ...Она назвала меня товарищем. Я услышал это слово впервые за семнадцать лет. И когда я сказал, сколько лет я не был на родине, она всплеснула руками...

— ...О, это невозможно, невозможно! Человек не должен так долго жить вдали от родины, — говорила фрау Вильде. — Но вы уже приняли решение вернуться?

— Безусловно, — отвечал Павлов.

— Тогда я радуюсь вместе с вами. Если вы приняли решение, то вы обязательно попадете домой. Главное в жизни — принять решение, верьте мне. И только с одним решением я никогда не могла бы согласиться. Поверьте, я знаю жизнь не с самой лучшей стороны, геноссе Павлов, но я утверждаю: человек должен жить! — И она гордо сверкнула своими выцветшими, выплаканными глазами и вскинула голову.

●

Машина поворачивала направо. На перекрестке был указатель: «На Запорожье». И вот Запорожье. Они ехали по Днепровской плотине, внизу рычал и клубился схваченный за горло Днепр. Заводы, новые жилые кварталы — все отражало черты социалистической стройки.

Они въехали в улочку, утопавшую в вишневых садах. Тут стояли коттеджи, построенные, видимо, в самое последнее время. Вся улица словно улыбалась. И пыльный грузовик, с «Москвичом» на буксире, выглядел здесь забавным анахронизмом.

Анна Андреевна, приоткрыв дверцу, кричала водителю грузовика, показывая на коттедж с левой стороны:

— Здесь, здесь!

Грузовик остановился.

Анна Андреевна пошла к воротам, но калитка уже распахнулась, и навстречу ей быстро вышла крупная энергичная женщина с седой головой.

— Это что ж такое? — смеялась она, всплескивая руками и вытирая их о передник. — Что за въезд Иисуса в Иерусалим? — И она крепко расцеловалась с Анной Андреевной.

Мельком взглянув на сидевших еще в машине Павлова и Таню, она побежала отворять ворота, сказала на ходу водителю:

— Заезжай, хлопец, во двор.

— А я у вас там не застряну? — прикидывал на глаз шофер.

— Да нет, у нас просторно. — И женщина распахнула перед ним ворота.

Не успела машина въехать во двор, как из дома, утопающего в зелени, сверху донизу обвитого диким виноградом, расцвеченного веселыми граммофончиками голубого вьюнка, навстречу гостям вышла сама хозяйка, сестра Анны Андреевны — Варвара Андреевна. Сделав жест, полный комизма, в сторону торжественного въезда, она бросилась целовать сестру и заговорила, перебивая сама себя.

— Мы же ждали третьего дня! Что у вас там приключилось? Откуда же вы так ехали? Вы только посмотрите, мама, что за картина! — И она хохотала и опять целовалась с сестрой.

— Стойте! А где же Таня?

— Вот я, тетя Варя, — говорила Таня, выходя из машины.

— Так что ж ты ее так заморила? — бесцеремонно поворачивала перед собой Таню Варвара Андреевна, целовала и прижимала к себе.

И только теперь она увидела Павлова. Она передала Таню свекрови.

Обнимая Таню, Степанида Гавриловна с любопытством приглядывалась к Павлову.

— Вот, познакомьтесь, дорогие, — сказала Анна Андреевна, — Алексей Иванович Павлов. Человек вам небезызвестный! Счастливый случай свел. Не видались мы с ним с самой ленинградской блокады.

— Так это ж тот самый Павлов? — говорила Варвара Андреевна. — Мама! — обернулась она к свекрови. — Ну, это же тот самый офицер! Помните, сколько Аня рассказывала? Вы подумайте, какой случай!

— Рады дорогому гостю, — сказала Степанида Гавриловна и первая протянула руку Павлову.

Успев только поздороваться с женщинами, Павлов уже чувствовал себя словно в родной семье — столько натурального простодушия было в этой встрече.

Открылась калитка, и во двор вошел молодой паренек со связкой удочек на плече. В другой руке у него поблескивал улов — разноперые рыбешки, вздетые на кукан.

— Вот вам явление второе! — рассмеялась Степанида Гавриловна и торопливо пошла навстречу внуку. — Что это ты приволок? Это ж кошки — и те насмеются! Или в Днепре рыба перевелась? Тю, рыбак! — И она хозяйственно оглядела рыбу.

— Ну будет вам его срамить! — говорила Анна Андреевна. — Отличная сварится уха.

Парнишка между тем, вытирая руки о высоко подвернутые штаны, застенчиво косился на Таню. Расцеловавшись с теткой, пожав руку Павлову, он подошел поздороваться к Тане.

— Здравствуй, Гена, — сказала она.

Женщины засмеялись.

— Да какой же это Гена? — заливалась Варвара Андреевна. — Это же Вовка! Я же его привозила в Ленинград — неужели ты забыла?

— Гена! — сквозь смех говорила Степанида Гавриловна. — Да Гена у нас вот в эти ворота не пройдет. Это же первый жених по всему Запорожью! А это Вовка... Иди мойся, — сказала она внуку. — Приведи себя в приличный вид. Сейчас завтракать будем.

— Нет, бабушка, — пробормотал окончательно сконфуженный Вовка, — я завтракать не буду. Пойду на завод, там чего-нибудь перехвачу.

— Ну вот, возьмите его! — говорила Степанида Гавриловна, приглашая в дом.

В доме было прохладно и чисто.

— Вы поглядите-ка сюда, — сказала Степанида Гавриловна и толкнула дверь в столовую.

Стол под белой скатертью, неровностями и выпуклостями своими обнаруживающий, что он составлен из многих столов, был уставлен напитками и яствами.

— Вы ж, наверное, думали, что опоздали? — говорила Степанида Гавриловна, подбоченясь. —И мы ж тоже горевали третьего дня. Так нет же худа без добра! —И она опять залилась басистым смехом. — Ведь на заводе чепе, так и у нас в доме чепе.

— Нет, нет не садились еще, — говорила между тем Варвара Андреевна в ответ на молчаливое изумление сестры. — Так и не садились. Как третьего дня к вечеру стол накрыли, так с той поры и стоит! Все, все на заводе. Раньше хоть к телефону подходили, а теперь уж и не подходят. Вот Вовка — связной. — И, понизив голос, озабоченно и с усмешкой стала объяснять: — Ведь расшумели на всю страну, народу понаехало — не сосчитать, а автоматика и подвела: если уж она идет, так вся идет, а если уж не идет, так вся не идет! Три узла не работают, четвертый отказал. И пошла беготня. Дело же новое!

Анна Андреевна соглашалась. Павлов слушал этот разговор с той же не покидавшей его радостью соучастия, которая рождается у нового человека в кругу сложившихся добрых семейных отношений.

— Ну, мыться, мыться, мыться! — спохватилась Степанида Гавриловна и, открыв шкаф, стала доставать оттуда свежие полотенца.

●

С еще влажными волосами все уселись завтракать на маленькой веранде, куда свет проникал сквозь густую завесу вьющихся растений.

— Ну-ка кушай! — говорила Степанида Гавриловна, ставя перед Таней тарелку, до краев полную гречневой каши. — И чтобы все съела. Я ж тебя за три дня выкормлю, как рождественского гусака!

Таня тяжело вздохнула, и Анна Андреевна пришла ей на помощь:

— Да она совсем не ест кашу.

— Тю! — всплеснула руками Степанида Гавриловна. — Вот же мамочкино воспитание! А что она у тебя ест? Конопляное семя или букашек-мошек-таракашек? Так на же кушай ряженку. Холодная, прямо со льда. Вот творог со сметаной. Смотрите на нее! Это ж какое-то горе, а не девка.

— Погодите, мама, — говорила Варвара Андреевна, ласково глядя на Таню. — Ну дайте ей немного оглядеться.

— Я лучше чаю выпью, — сказала Таня.

Анна Андреевна, как всегда выручая дочь, подхватила:

— Конечно, выпей чаю. Я тебе сейчас бутерброд сделаю.

В это время чья-то рука раздвинула плющ, и на веранду, как к себе домой, заглянула черноглазая женщина в низко повязанном повойнике.

— Ваш-то еще не приходил? — спросила она, обращаясь ко всем сразу.

— Да нет, все не дождемся! — отмахнулась Варвара Андреевна. — Чаю с нами?

— Да я тоже на стол накрыла, — сказала соседка. — Мой же звонил, говорит: ставь самовар, иду. Самовар уж в третий раз выкипел, а его ни слуху ни духу. Там с Уралмаша прибыла бригада, так как будто уж разобрались.

Вовка слушал, скосив глаза и навострив уши.

— Мама, я побегу узнаю, — сказал он, наспех дохлебывая чай.

— Вот то правильно! Сбегай, Вовочка, узнай, что у них там, — подхватила соседка.

— Пойди, пойди, — согласилась Степанида Гавриловна. — Да поведи и гостя с собой, товарища Павлова. Покажи ему наш завод. А я сейчас позвоню, чтобы ему там пропуск сделали. — Она сказала это так, как будто была министром.

Вовка, взяв толстый бутерброд, поднялся, всем своим видом торопя Павлова.

Павлову много привелось видеть на своем веку заводов разного масштаба, различной технической оснащенности, но этот цех, куда он вошел вместе с Вовкой, сразу произвел на него неотразимое впечатление своим размашистым простором, обилием света, свободно проникавшего в окна крыши.

Гигантский прокатный стан, смонтированный во всю длину цеха, бездействовал. И хотя вокруг него на различных узлах трудилось немало людей, в огромности цеха более всего поражала сейчас несвойственная его масштабам тишина, подчеркнутая негромкими голосами да редкими ударами молота то в одном, то в другом его конце. Все это напоминало операционную, где вокруг безжизненного тела кипит сосредоточенная, разумная человеческая воля, направленная к тому, чтобы сложнейший организм вновь ожил.

Вовка подвел Павлова к отцу, который стоял у пульта управления вместе с представителями государственной комиссии и директором завода. У всех были усталые, бессонные лица, отмеченные, однако, тем возбуждением, которое приходит к человеку в момент завершения его любимого дела.

Субботин не сразу понял, что толковал Вовка, а поняв, коротко улыбнулся Павлову, сунул ему руку, перепачканную машинным маслом, и сказал:

— Ну да, вы думали, что опоздали, а выходит, поторопились. Правда, самую малость! — И он взглянул на часы. — Вот в двух местах только осталось дотянуть, и будем пробовать.

— А попробуем да опять остановим, — хмуро усмехнулся директор, обняв Субботина. — Вы из Москвы? — обернулся он к Павлову.

— Нет, из Ленинграда, — ответил Павлов уклончиво.

— С Кировского или с «Электросилы»? — доискивался директор.

— Да нет, я совсем по другой линии, —смущенно пробормотал Павлов, испытывая на себе пристальный, словно ощупывающий взгляд директора.

— А-а! — неопределенно протянул директор и отошел. Спустился с мостков вниз и направился к узлу, вокруг которого сейчас столпилось больше всего народу.

Тут царствовала выездная бригада уральцев. Директор не стал задавать ненужных вопросов — он только наблюдал за тем, как встают на свое место детали стана.

— Хитроумная машина! — между тем говорил Субботин Павлову, кивая на стан. — Пришлось повозиться всему заводу. Но — штука благодарная! Как только сдвинем с места, сразу окупит себя. Вам не приходилось видеть подобные сооружения?

Субботин говорил с Павловым так, как будто не сомневался в том, что Павлов знаком с техникой современной металлургии. И Павлов в тон ему ответил:

— Да, приходилось даже и работать на прокате.

— Где? — сразу заинтересовался Субботин.

— В Канаде, — ответил Павлов. — Но там работали еще сравнительно по старинке. Там с автоматизацией не так-то просто — встречает даже сопротивление.

— Ну да, понятно! — сказал Субботин. — Хотите взглянуть поближе?

— С удовольствием.

Вовка, опережая отца, загремел по железным ступенькам вниз. Спускаясь по лестнице, Субботин говорил Павлову:

— Знаете, сколько здесь будет работать народу?

Павлов оглядел цех, прикинул:

— Да, надо думать, человек тридцать?

— Восемь, — сказал Субботин, не умея сдержать гордую улыбку. — Восемь человек. И то с чисто контрольными функциями.

Над их головами проплыл порожняком крюк мостового крана. От узла, где только что шла работа, отходили люди, обтирая руки концами. Они отходили со сдерживаемой, подавляемой торопливостью, которая предшествует тому решительному моменту, когда станет наконец ясно — сделано дело или надо будет начинать сначала.

Субботин сразу забыл о Павлове. Вопрос, который он давно уже сдерживал, чтобы не нервировать людей, сам собой сорвался с его губ:

— Ну, как?

— Все! — сказал бригадир уральцев, кидая в мусорный ящик масляные концы. — Будем пробовать.

Субботин повернулся и быстро зашагал к пульту управления, куда стягивались сейчас все — и директор, и члены комиссии, и представители заводов-поставщиков, и руководство выездной бригады. Рабочие стояли вдоль стана, оглядывая всю эту неподвижную еще массу металла, которой предстояло сейчас, в ответ на нажатие кнопки, задвигаться и ожить.

Но там, у пульта, все еще медлили сделать это последнее движение.

Субботин озорно глянул на директора, на членов комиссии, на толпившихся вокруг него рабочих, на Павлова, стоявшего рядом с Вовкой, вдруг подмигнул сам себе и нарочито замедленным движением опустил палец на красную кнопку.

И тотчас же чудо свершилось. Натянувшаяся до своего предела тишина взорвалась множеством звуков встрепенувшегося металла, звуков, слившихся в единый гул, заполнивший весь цех до краев, поглотивший оживленные, радостные возгласы людей.

Теперь уже люди кричали друг другу на ухо и объяснялись знаками.

— Металл, металл давай! — кричал директор Субботину. — Чего же гнать на холостом ходу?

Вовка, стоя рядом с отцом, слушал, что кричит директор, от напряжения открыв рот.

— Я сейчас побегу! Скажу!

— Чего? — схватил его директор за рукав. — Побегу? Это тебе не «Волга-Волга!» — И сам нажал белую кнопку.

В отдаленной глубине цеха, разгораясь все больше и больше, заполыхало зарево открывающихся печей, и раскаленная болванка, подхваченная автоматическими щипцами, поплыла по цеху, опустилась на стол перед первыми гигантскими вальцами обжима, с грохотом прошла через них. И пошла по стану, продолжая свой путь, все удлиняясь и утончаясь, пока не попала в ножницы, где была разрезана на четыре равных куска. Теперь уже четыре куска металла шли своим неуклонным путем, послушные воле и разуму машины.

А люди шли рядом, вдоль всего стана, и не пытались даже скрыть своего ликования. Все сразу и смеялись и говорили что-то.

Директор обнимал Субботина, кричал ему на ухо, а Субботин только разводил руками и тоже кричал что-то директору в ответ.

В домах зазвонили телефоны.

По притихшей было улице бежали мальчишки, несли весть:

— Пошел!.. Пошел!..

И хозяйки уже выходили за ворота встречать мужей.

А те все еще никак не могли удостовериться в своей победе, насладиться ею. Они словно в первый раз видели красоту и мощь своего цеха, красоту своего труда.

●

Как ни велик был стол у Субботиных, но за ним не поместилась и половина гостей.

Павлов сидел между хозяйкой и Анной Андреевной, а Таня наискосок от него, рядом со Степанидой Гавриловной, которая так и не отказалась от мысли откормить ее, как рождественского гусака. По другую сторону от Тани сидел Вовка, а напротив нее — Гена, рослый парень с солидным загривком и русыми волосами, которые он то и дело откидывал удалым движением головы. Он охотно смеялся, показывая чистые, ровные зубы, щурил на Таню светлые, насмешливые глаза, подливал и гостям и себе, подхватывая разговор то на одном, то на другом конце стола. Словом, вел себя, как молодой хозяин этого большого, дружного дома.

Но Тане он не нравился. Попритихший было еж словно поднял в ней все свои иголки против этого самодовольного, как ей казалось, важничающего парня.

— Ешь, Таня, ешь! — говорила Степанида Гавриловна, подкладывая на Танину тарелку со всех блюд. — А то женихи сватать не будут.

Таня повернулась к бабушке, уже готовая ответить дерзостью, но увидела веселый, добрый взгляд Павлова. Он беззвучно говорил ей только одно короткое слово:

— Еж... еж... еж.

Таня дернула плечом, но все же удержалась — не сдерзила.

— Вы, бабушка, отстали от моды! — кричал через стол Гена Степаниде Гавриловне. — Нынче барышни есть избегают, как бы талию не испортить. Нынче талия в моде!

— Вот хорошо, что вы все объяснили, — сказала Таня, сверкнув глазами на Гену.

— А как же? — неотразимо улыбался Гена. — Мы здесь ведь тоже кое-что знаем. Следим! — И, отвернувшись от Тани, стал стучать вилкой по стакану.

Не дожидаясь, пока установится тишина, встал с бокалом в руках.

— Позвольте мне, — заговорил он, победно откидывая назад свою шевелюру, — поднять этот бокал за тех людей, кого мы по праву называем хозяевами жизни!

— Это кто же такие? — спросила Степанида Гавриловна, подливая вина себе и Тане.

— А вот сейчас скажу, — продолжал Гена.

— Только, друг, недолго! — перебил его отец. — Не затягивай.

— Нет, долго не буду, — не без важности успокоил всех Гена.

— За тех людей, которые не отсиживаются в кустах с рассуждениями и философствованием насчет того да сего, а умеют брать быка за рога!

— Это смотря какого быка! — сказал уже изрядно покрасневший от выпитого директор завода.

— Да, вот именно! — захохотал сидевший рядом с ним сменный мастер прокатного цеха, человек, по всей видимости, огромной физической силы, с классическим лицом металлиста, словно подтемненным горячей копотью, с остриженной щеткой седоватых усов. — Ты, главное, ври, Генка, да не завирайся! А то гляди, как бы бык тебя не забодал.

— Нет, нет, дядя Николай, ничего, — говорил Геннадий, желая удержать внимание стола. — Не тревожьтесь, все на свое место станет.

— Дайте сказать человеку! — послышались голоса. — Не сбивайте его!

— За тех людей, — продолжал Гена, — которые своим рукам верят, на свои руки надеются и своей рукой счастье добывают! Вот за этих людей я поднимаю свой бокал! — и потянулся чокаться с директором завода.

— Ну, допустим, — сказал директор, чокнувшись и пригубив. — Правда, есть у меня к твоему тосту поправочка. Но уж в такой день не будем обострять дискуссию!

Павлов сидел, глядя в тарелку, погруженный в свои мысли.

— Алексей Иванович, — что же вы ветчинки не попробуете? — говорила Варвара Андреевна, подкладывая ему на тарелку.

— Спасибо, спасибо, я ел, — говорил Павлов, а мысли его все еще были где-то далеко. Глаза перестали улыбаться, и горечь залегла в уголках рта.

Он поднял голову и внимательно посмотрел на Гену, который, перегнувшись через стол, что-то громко объяснял дяде Николаю.

И вдруг Таня быстро и коротко задышала, оглядела весь стол, как-то сразу посветлевшими глазами и, взяв ножик, постучала им по своему стакану.

— Ну-ка, ну-ка! — послышался голос Субботина. — Ну-ка, племянница!

И все стали шикать, устанавливая за столом тишину.

— Я хочу сказать два слова, если можно. Мне можно сказать? — спросила Таня, обращаясь к Варваре Андреевне.

Мать смотрела на нее, словно видела в первый раз. Так это было неожиданно в Тане.

Павлов нахмурился и опустил голову.

— Я хочу, — заговорила Таня негромким, срывающимся голосом, — хочу предложить всем собравшимся за этим столом выпить... вспомнить тех людей, которые не

пощадили своей жизни за нас, за всех... Которых, может быть, даже нет за этим столом, — и она посмотрела на Павлова. — За их скромность и за то, чтобы мы поучились у них этой скромности. В общем, за скромность! — И, сказав это, Таня вызывающе посмотрела на Гену.

Геннадий развел руками и не очень искренне засмеялся.

Эта неожиданная дуэль понята всеми, и за столом даже образовалась пауза.

— Ну, что ж, за скромность—это отлично! —сказал Субботин. —Это она, Геннадий, в твой огород, между прочим!

Все засмеялись и потянулись к Тане чокаться. А она, смущенная и даже рассерженная на себя за свою неуклюжесть, кое-как чокалась, хмурилась и бормотала что-то себе под нос.

Степанида Гавриловна с нескрываемым любопытством смотрела на внучку.

— Гляди-ка, — сказала она. — Откуда что взялось! Девка-то у нас с понятием! И, усадив Таню, вдруг обняла ее и трижды поцеловала в висок.

— Высказалась, теперь кушай, — сказала она. — Не обижай хозяев, раз уж ты такая... справедливая.

Степанида Гавриловна поднялась и, перейдя на другой конец стола, как будто невзначай подсела к Павлову.

— Хотела я с тобой поговорить, Алексей Иванович. Как же ты намереваешься жизнь-то свою устраивать?

— Да пока еще никак, — ответил Павлов, не очень охотно вступая в этот разговор. — Вот еду к брату.

— А чего ты у него потерял? — хитро глядя на Павлова, проговорила старуха.

— Да ничего не потерял, — смутился Павлов. — Просто хотел повидаться. Полжизни не видались, можно сказать.

— Ну, это так, — проговорила Степанида Гавриловна, не то соглашаясь с этой логикой, не то отрицая ее.—А то я хотела предложить тебе: оставайся у нас! Место живое, работы хоть отбавляй. У меня все начальство по заводам в друзьях-приятелях, на любое дело могу тебя поставить. А ты, я слышала, человек со специальностями.

— Что ж, спасибо, — сказал Павлов, глядя в глаза Степаниде Гавриловне. — Большое вам спасибо. Я подумаю.

В соседней комнате заиграла музыка. Это была полька, удалая и веселая.

Первым поднявшийся из-за стола, хозяин повел свою соседку танцевать. За ним потянулись и другие гости постарше: директор завода, дядя Николай, второй сменный мастер — коренастый, квадратный человек в жестком белом воротничке, в пиджачной тройке и новых, прямо из магазина, штиблетах. Пошли танцевать и их жены, родственники и свойственники, которых здесь было столько, сколько мог вместить дом. И все это были люди словно из одной семьи — так они дружно и легко общались друг с другом.

А молодежь не пошла танцевать под польку — она ждала своего часа. И только посмеивалась над тем гулом и грохотом, которые потрясли дом, когда в танец вступили все пары. Зазвенели подвески на люстре, задребезжали стаканы на столе.

Гена мельком взглянул на Таню и, усмехнувшись сам себе, пошел к танцующим. Вскоре оттуда донесся его смех. И полька оборвалась, сменилась плакучим танго.

Раскрасневшиеся, обмахивающиеся, отдувающиеся танцоры возвращались в столовую со смехом и прибаутками.

А Гена, задетый Таниным недружелюбием, рассчитывая на свою неотразимую власть, подошел к ней пригласить ее на танго.

— Не танцую, — сказала Таня холодно.

— Этого не может быть! — сказал Гена.

— Тем не менее факт, — сказала Таня.

Гена потерпел первое в своей жизни поражение. Кинув на Таню насмешливый взор, Гена пошел было подыскивать себе даму, но дядя Николай вдруг взбунтовался.

— Да что это за музыка такая для праздника? — говорил он, стоя в дверях и занимая своей обширной фигурой все их пространство. — Уж танцевать, так по крайней мере кадриль! — И сам пошел к радиоле менять пластинку. — Вот эта подойдет, — сказал он. — Ты кадриль-то можешь танцевать, самостоятельный мужчина? — вдруг обратился он к Геннадию.

— Этому не обучен, — усмехнулся Гена.

— Так и знал! — говорил дядя Николай, подбирая пластинки. — Восемь фигур. Вот становись сюда, будешь пластинки менять. В таком порядке.

И, заведя первую — «Уральскую подгорную», — пошел к хозяйке приглашать. Вскоре в комнате установилось уже семь пар, не хватало восьмой. Тогда Таня вскочила и, словно подхваченная неожиданным вдохновением, подбежала к Павлову и потянула ево на танец. Павлов смеялся, отмахивался, но шел. И вскоре они уже стояли с Таней друг против друга, и Таня притопывала ногой, отбивая такт. И вступила тогда, когда надо, и закружила Павлова, как будто она всю жизнь только и делала, что танцевала кадриль.

●

Высоко-высоко в небе парил степной орел. Дорога прорезала бескрайний таврический простор — над горизонтом дрожал знойный воздух, накатанный асфальт отражал солнце, слепящее глаза. «Москвич» приближался к перешейку. И вдруг открылось словно льдом покрытое пространство соляных озер.

— Сиваш, — сказала Анна Андреевна.

Павлов встрепенулся, коротко глянул на нее:

— А-а-а... Да, — сказал он.

— Не заметили, как и доехали, — говорила Анна Андреевна, пытаясь вызвать Павлова на разговор и с беспокойством разглядывая его осунувшееся лицо.

— Да, — опять односложно отозвался Павлов.

Теперь Таня сидела сзади и, приспустив веки, словно дремала. А быть может, думала.

— Хотите пересядем? — опять заговорила Анна Андреевна. — Вы устали, наверное. Подремлите, а я сяду за руль.

— Нет, я не устал, — сказал Павлов, — просто задумался немного.

— О чем?

Павлов слабо усмехнулся:

— О многом.

— Ну, например?

Павлов ответил не сразу:

— Например, о том, что не стоило мне ехать вместе с вами.

— Это почему?

Таня открыла глаза. Видимо, ее поразили какие-то совпадения мыслей.

— Полно! — сказала Анна Андреевна со свойственной ей строгой решимостью в голосе. — Завтра встретитесь с братом, посмеетесь над этим своим разбродом и шатаниями.

— Да? — улыбнулся Павлов и внимательно посмотрел на Анну Андреевну. — А у вас не бывает ни разброда, ни шатаний?

— Нет, почему же, бывает, — сказала Анна Андреевна задумчиво, — но жизнь научила меня одолевать это. Иначе все поползет по швам, и тогда уж не удержать.

Павлов молчал.

— Еще о чем вы думали? Вы сказали «о многом».

— Еще? Еще я думал о том, что мы едем по местам, где полегло множество людей, а сейчас все ровно и чисто, и все забыто. И даже в песнях вспоминают все реже и реже... И живых не угнетает чувство вины перед мертвыми.

— Если живые будут оплакивать мертвых вечно, то жизнь остановится, — проговорила Анна Андреевна.

— Верно, верно, — согласился Павлов, — вот об этом я как раз и думал. Но почему-то меня это не утешило. Быть может, потому, что я как раз принадлежу к мертвым. — И Павлов неожиданно рассмеялся коротким, невеселым смехом.

— Анна Андреевна не сразу нашла, что ответить. Она обернулась к Тане, словно ища у нее поддержки.

Таня смотрела на Павлова широко открытыми глазами, полными слез.

Анна Андреевна сухо кашлянула и сказала очень тихо:

— Вы просто устали. Надо выспаться, и все пройдет.

Они въехали на узкий мост, соединяющий континент с полуостровом. Справа и слева синело море.

— А вот и Крым, — сказала Анна Андреевна, желая дать разговору иное направление.

На обочине дороги стоял большой автобус. Водитель карабкался по насыпи, бережно неся перед собой резиновое ведро с водой. Курортники высыпали на дорогу. Мальчуган лет семи допытывался у матери, сидевшей у открытого окна и занятой разговором с соседкой:

— Мама, это Крым?

—Да-да, Крым, — отвечала она мимоходом.

— Мама, а это море?

— Море, море, — ответила мать, продолжая разговор. — Это куда еще? Не смей!

Но мальчишка уже бежал к синей воде, скатывался по насыпи, как горошина. Он зачерпнул ладошками воду, хлебнул и закричал ликующе:

— Ага, мама! Она соленая!

— Сейчас же назад! — крикнула мать в ответ. — Кому говорю?

Мальчуган нехотя поплелся обратно.

Глядя на эту сцену, Павлов вдруг рассмеялся свободно и искренне, словно груз свалил с плеч. И обе женщины всем существом своим откликнулись на этот его облегченный смех, быстро переглянулись и тоже засмеялись. А Таня порывисто приподнялась со своего места, обняла мать и крепко поцеловала ее куда-то около уха.

— Смотрите, смотрите — орел! — закричала Таня, показывая на придорожный валун впереди.

Там в самом деле сидел большой степняк. Когда машина приблизилась, он сурово покосился на нее и, нехотя взмахнув крыльями, поднялся над дорогой и взмыл ввысь, к желтому горячему небу.

●

В последний раз они ночевали в степи перед Джанкоем. Омет прошлогодней соломы послужил им пристанищем. Словно в люльке, они лежали в своих лунках, промятых в соломе на расстоянии протянутой руки друг от друга. Черное небо сияло крупными, чистыми звездами.

Разверзлась бездна звезд полна...
Звездам числа нет, бездне дна...—

продекламировала Таня, лежа на спине, с руками, закинутыми за голову.

— Спи,— сказала ей Анна Андреевна.

— Таково было «РУ»,— проговорила Таня важно.

— Как это? — не поняла Анна Андреевна.

— Руководящее указание.

— Спи, спи!

Таня повернулась на бок, но прежде чем заснуть, сказала еще: — Наблюдая жизнь, я делаю вывод, что наивысшим удовольствием для человека, видимо, остается право давать руководящие указания. Между тем высшим счастьем, как известно, является свобода. Как быть с этим противоречием?

— Закрыть глаза и спать. Другого выхода нет,— сказала Анна Андреевна.

Таня покровительственно усмехнулась.

— Ну, ну! — и окончательно закрыла глаза.

Казалось, жизнь замерла в этот ночной час. Но так только казалось. По шоссе продолжали двигаться машины. Ночные птицы бесшумными зигзагами прорезали теплый, густой воздух. И Анне Андреевне не спалось. Уверенная в том, что Павлов тоже не спит, она тихо заговорила с ним:

— Как вы были несправедливы сегодня днем. Правда, потом вы сами это поняли. Я не хочу вас ни в чем обвинять, мне только хочется разобраться, почему вот именно сегодня, после вчерашнего вечера, так сложился ход мыслей. Вы спите?

— Нет, не сплю.

— Ну что случилось? — Анна Андреевна приподнялась и взглянула в его сторону.

— Да нет, ничего не случилось. Просто я думаю, что мне не стоило ехать с вами.

— Ну вот опять! Ну поехали бы автобусом...

— Да нет, я в том смысле, что не стоило ехать к брату,— отвечал Павлов.

— Почему? — спросила Анна Андреевна.

— Ах, Анна Андреевна, дорогой вы мой человек. Да кому я там нужен. А брату, быть может, менее всего.

— Я понимаю. Я все понимаю,— тихо заговорила Анна Андреевна. — Я вчера еще все поняла. Вас растревожил этот парень Генка? Да? Но, дорогой мой, молодость жестока. Вы думаете, я мало терплю от Тани? И разве они способны все понять? Это приходит позже, с годами. А они все рубят с плеча. И в этом их сила.

— Да что вы, я никого не обвиняю,— заговорил Павлов. — В том-то все и дело, что он прав. Совершенно прав. Не те времена, дорогая Анна Андреевна, чтобы слабость человеческая, чтобы беда человеческая выступала на защиту человека.

— Вот уж это неправда,— перебила его Анна Андреевна. — Неужели вы не видите, как все изменилось.

— Я не слепой. Я все вижу. Времена-то изменились, да еще, видимо, не для меня. Вы знаете, что написано на воротах Бухенвальда?

— Да, знаю, слыхала: «Едэм дас зайне» — каждому свое. Это очень страшно, конечно, но какое это имеет отношение к вам?

— Да такое, что я действительно обречен всю жизнь тащить за собой чувство вины, и каждый может ткнуть мне эту вину в любую минуту жизни. Почему же вы думаете, дорогая Анна Андреевна, я столько лет не возвращался на родину? Боялся? Что ж, если угодно — так, я боялся, что свои начнут меня моей же виной попрекать.

Теперь они сидели друг против друга.

— Постойте, постойте,— говорила Анна Андреевна, держа Павлова за плечи.— Но ведь вы же вернулись. Значит, перешагнули через что-то. Через чувство страха, через чувство вины?!

— Я ни в чем не виноват,— быстро проговорил Павлов.

— Ну так тем более, почему же сейчас отступать, и почему вы сомневаетесь в брате? Или он плохой человек?

— Но ведь на письма мои он не отвечал? — Сказав это, Павлов внимательно посмотрел на Анну Андреевну.

— Никогда не поверю, чтобы брат мог так поступить,— вдруг проговорила Таня и тоже села.

— Погоди, Таня,— сказала Анна Андреевна. И опять обратилась к Павлову. — Я понимаю, вы устали. Это пройдет. Что же, может быть, все придется начинать сначала. Ну, а как вся страна? Весь народ? Мы не раз начинали сначала. А что помогало нам? Чувство правоты. Чувство правоты.

— Верно, верно. Все можно начинать сначала, только надо, чтобы верили в твою правоту. — Павлов отвернулся, пряча слезы. Анна Андреевна, держа его за плечи, говорила:

— Но ведь и нам пока тоже не все верят — от этого мы не становимся хуже.

Павлов молчал.

— Давайте сделаем так,— сказала Анна Андреевна.— Напишем письмо. И пошлем его по почте... Сегодня у нас четверг, назначим ему воскресенье. И место назначим для встречи, ну, скажем, почтамт. Захочет — придет, не захочет — его воля. Только придет, вот увидите! Обязательно придет. Хотите пари? — и протянула Павлову руку.

Павлов взял ее руку, внимательно посмотрел ей в глаза, скорее угадываемые, чем видимые в темноте, и медленно проговорил:

— Анна Андреевна, дорогой вы мой, прекрасный человек...

— Таня! — сказала Анна Андреевна.— Мы тут с Алексеем Ивановичем пари заключили. Ну-ка разбей.

Таня опустилась перед ними на колени и развела ладонью их руки.

•

На чистой севастопольской улице, среди молодых тополей, стоял белый, пятиэтажный дом. Окна его приветливо отражали синее крымское небо, утренние пухлые облака, плывущие своим мирным путем над белым городом, над голубой бухтой.

В этом доме, в квартире № 18, жил Петр Иванович Павлов. Мы застаем семью в воскресное утро, когда все в сборе, когда можно никуда не торопиться и хорошо посидеть с газетой за чайным столом. Сам хозяин, человек того возраста, который любезные люди называют зрелым, с лицом, отдаленно напоминающим брата, но отмеченным всеми чертами благополучия, как раз сидит за недопитым стаканом чая, с газетой в руках.

Жена его, Валентина Сергеевна, женщина своим опрятным обликом под стать мужу, намазывает масло на хлеб, делая это с той серьезной методичностью, которая сразу выдает в ней хорошую хозяйку и разумную мать семейства. Она кладет бутерброд на тарелку мужу и отнимает у него газету.

— Потом прочитаешь, — говорит она, — чай стынет!

Она в меру полна, держится прямо. Губы ее, не полные и не сухие, сложены спокойно и властно. Небольшие серые глаза смотрят на мир с тем важным спокойствием, какое приходит к человеку в результате правильно прожитой жизни. Поднося чашку ко рту, она слегка оттопыривает мизинец, считая это, по-видимому, признаком хорошего воспитания.

Напротив нее сидит сын Георгий, Юра, как зовут его в семье. Он в том переходном возрасте, который родители справедливо считают опасным, в том возрасте, когда юноши задумываются, сидя за столом и катая пальцами хлебные шарики. А родители мучительно пытаются разгадать их мысли и наивно думают, что это им удается, между тем как это никогда не удается, так как мысли в эти годы плывут и путаются и перескакивают одна через другую, и толкают человека бог весть на какие поступки.

— Ну, куда ты уставился? — заметив остекленевший взгляд сына, говорит мать. — Ешь!

Юра вздрагивает, пододвигает к себе стакан, вздыхает, громко глотает дважды, отодвигает стакан и встает было из-за стола, но мать одним взглядом останавливает его. Сын нехотя опускается обратно на стул.

— Я больше не хочу, мама, — говорит он. — Я сыт.

— Ешь! — говорит мать. — И не вскакивай из-за стола, пока старшие не поднялись. Сколько я тебя должна этому учить?

— Ешь, ешь, старик, — говорит отец, пододвигая сыну колбасу, — а то смотри, как отощал.

Петр Иванович тоже дважды громко отхлебнул из стакана, что заставило Валентину Сергеевну бросить на мужа короткий, но достаточно выразительный взгляд. Но Петр Иванович не заметил этого взгляда и благодушно продолжал:

— Отощал ты, брат, просто как водовозная кляча! — Он пододвинул стакан жене: — Налей-ка мне, мама, еще.

Заметив суровый взгляд жены, спросил добродушно:

— Ну, что ты смотришь на меня так, мама? Может быть, я что-нибудь не то сказал?

Он поймал руку жены и коротко и звучно поцеловал ее. Потом стал с удовольствием сыпать в стакан сахар и лить молоко. Он старался сделать это аккуратно, но молоко все-таки пролилось на скатерть.

— Ну, вот, — сказала жена, — чистая скатерть!

— Да, да, да, мама! — говорил Петр Иванович, огорченно крутя своей круглой, доброй головой. — Экий я свинья! Подумать только, на чистую скатерть! И ведь как мне не везет с молоком — вот уж именно «золотые ручки». Ну что же делать, мама? Ради праздника надо простить. Вот видишь, Юрка, как у нас с тобой все получается.

Петр Иванович говорил все это, по-видимому, для того, чтобы предвосхитить то, что могла ему сказать сейчас Валентина Сергеевна, и чтобы обезоружить ее. Но это удалось ему только в некоторой степени.

Вытирая скатерть, Валентина Сергеевна все же сказала:

— Поразительно, как в этом доме невозможно сохранить чистоту и порядок. Сколько ни бьешься, сколько ни стараешься, все как об стенку горох!

— Да, да, да, мама! — говорил Петр Иванович. — Ты все верно говоришь, ты все совершенно правильно говоришь. Но уж такие люди! Как быть? Вот видишь, Юрка, какие мы с тобой... А ты что, в самом деле, старик, какой-то бледный, тусклый какой-то весь? Ты что, часом, не завалился вчера?

— Нет, я сдал, — сказал Юра.

— Ну, и сколько еще осталось?

— Еще два экзамена и один зачет.

Юра вздохнул, нахмурился и стал тереть за ухом.

— Не три за ухом, — сказала Валентина Сергеевна и потянулась было хлопнуть сына по руке, но он уже опустил руку и стал катать хлебные шарики. — Не катай хлебные шарики!

— Действительно, брат, не стоит, понимаешь, катать. Как-то это не принято, — поддержал жену Петр Иванович, коротко глянул на нее и, вздохнув тем же коротким, робким вздохом, каким только что вздыхал сын, нерешительно поднялся из-за стола.

— Благодарствую, мама, — сказал он, подходя к жене и целуя ее в пухлый загривок.

— Вот спасибо! Вытер об меня губы, — сказала Валентина Сергеевна. — А я-то полагала, что для этого существует салфетка.

— Ну, что ты, мама, я губы вытер. Это уж ты зря! — говорил Петр Иванович, подходя к сыну. — Может быть, тебе что помочь? Ты скажи, что у тебя там осталось? Политэкономия, что ли?

— Основы марксизма, — сказал Юра.

— Ну, так это ж нетрудно! — развел руками Петр Иванович. — Это я тебе все чохом разберу. У тебя конспект хоть сохранился? Или программа, что ли? Мне только освежить в памяти...

— Да нет, не надо, папа, — сказал Юра, поднимаясь вслед за отцом. — Я думаю, сдам.

— Ну, ну! — говорил отец. — А то смотри...

В дверях появился старший в семье — отец Валентины Сергеевны и дед Юры, Сергей Николаевич, почтенный старик, украшенный сединами, еще достаточно прямой, одетый радением дочери в аккуратный синий суконный костюм с широкими отворотами.

— Вот галстук не найду никак, — глухо проговорил он. — Вы, Петр Иванович, случайно не видели моего галстука? Знаете, черный такой, в крапинку?

— Нет-с, уважаемый, Сергей Николаевич, в аккурат галстука вашего я не встречал, — сказал Петр Иванович с той добродушной снисходительностью, с какой добрые люди разговаривают с детьми и стариками.

— Вот незадача! — говорил старик. — Просто сбился с ног.

— Возьмите мой, — предложил Петр Иванович.

— Да нет, знаете, — продолжал старик своим глухим голосом, — я уж к этому как-то привык. И у нас порядок такой в хоре, чтобы у всех были темные галстуки. У нас, знаете, регент за этим внимательно следит. А сегодня тем более, такое торжество — праздник песни!

— Вот твой галстук, — сказала Валентина Сергеевна. — В ванной висел.

Опасливо косясь на дочь, старик бережно принял у нее из рук галстук и весь залучился морщинками от радости.

— Вот спасибо, Валюша, вот спасибо, дочка, — говорил он. — А ты что же, детка, не надумала поехать сегодня?

— Нет уж, папа, пойте без меня, — сказала Валентина Сергеевна строго. — А меня, знаете, увольте.

— Вы что же там поете, уважаемый Сергей Николаевич? — разворачивая газету, спросил зять.

— А все поем! — встрепенулся старик. — Исполняем народные песни и классику. Я, например, предпочитаю классику. Особенно, знаете, хор из «Демона», опера Рубинштейна.

— Так-так-так... — говорил Петр Иванович, углубляясь в газету. —Значит, предпочитаете классику? Это прекрасно. Так... Что же тут у нас такое? Ага, партийное строительство. Кого же это тут чесанули?.. Угу... Так. А что же наши заокеанские друзья? Видать, не дремлют!.. Ну-с, так, стало быть, вы предпочитаете классику?

Но старик уже ушел в глубь комнаты завязывать перед зеркалом свой бывалый галстук, черный в крапинку.

Раздался звонок. Юра встрепенулся, отбросил книжку и быстро зашагал к двери. Вскоре он появился с письмом в руках.

— Письмо, — сказал он.

— Дай-ка сюда, — проговорила Валентина Сергеевна, на ходу отбирая у сына письмо и читая адрес.

— Это папе, — сказал сын.

— Откуда ты взял, что папе? — И вдруг в глазах Валентины Сергеевны сверкнули не предполагаемые в ней бешеные львы...

Юра как-то сразу сник и отступил на два шага.

Но получилось так, что Петр Иванович поверх своей газеты уже смотрел на письмо, зажатое в руке жены. Проявляя еще незнакомую нам сторону своего характера, он спокойно подошел к Валентине Сергеевне и протянул руку за письмом.

— Что такое, Валюша, — сказал он. — Что за переполох?

— Никакого переполоха, — ответила Валентина Сергеевна, отдавая мужу письмо. — Пришло письмо.

— Ну и что же? — сказал муж. — Дай-ка я взгляну на адрес. — И конверт перешел из рук жены в руки мужа. — Ну, вот видишь, письмо мне.

Почерк, которым был написан адрес на конверте, сразу же чем-то привлек внимание Петра Ивановича, и рука его заметно дрожала, когда он разрывал конверт.

Едва он прочел первые строчки, как краска отлила от щек, ноги ослабли, он коротко вскрикнул и протянул письмо жене.

А та до странности спокойно взяла письмо, словно знала, что в нем написано, продолжая смотреть на мужа с каким-то опасным предостережением. Затем она закрыла дверь в комнату Юры, прошла в спальню и, когда муж молча вошел за нею, захлопнула дверь.

— Ты понимаешь, от кого это письмо?— проговорил Петр Иванович, едва овладевая дыханием.— Ты понимаешь, это же письмо от Алешки! Он жив!— И вдруг к его бледным щекам снова прилила краска и глаза заблестели как-то совсем по-иному — озорно и молодо, будто двадцать лет сразу слетело с его плеч. Перед нами был совсем другой человек.

— Ну и что же? — ледяным голосом проговорила жена, все так же отчужденно глядя на мужа.

— Как — что же? Я тебя не понимаю, Валюша. Как — что же? Мы же считали, что он погиб, а он жив. Брат, Алеша! Ну, ты же его знаешь!

— Нет, я твоего брата не знаю, — сказала Валентина Сергеевна очень негромко и и очень сдержанно. И встав спиной к двери, оперлась о нее, в упор глядя на мужа. — Я не знаю твоего брата. И ты его не знаешь.

— То есть как — не знаю? Ты что говоришь, Валя?

— А какой он тебе брат? Где-то там болтался все эти семнадцать лет! А теперь ты— брат? А ты подумал, с кем он там якшался? Это ты знаешь! Это надо иметь нахальство лезть в чужую семью со своими родственными претензиями! Да на кой он черт тебе нужен?! Нелепый ты человек. Он еще обрадовался, видите ли. Тебе сейчас плакать надо! Откуда-то, видите ли, из заморских земель является некий субъект, без роду, без племени... Кто тебе сейчас за него поручится? И откуда он взялся? Ты во всех бумагах писал, что у тебя нет никого, что нет у тебя брата, что брат твой погиб. Хорош ты будешь сейчас! Ты о сыне подумай. Обрадовался, болван, ничтожество! О тебе не подумаешь, так ты не только сам себя, а и нас-то всех подведешь под монастырь. Деятель!

Петр Иванович рванул на себе воротник.

— Послушай, погоди! Вот что — ты молчи сейчас. Я тебя прошу замолчать!

— Ты на меня не ори. Это ты замолчи. Ничтожество! Истеричка! Да ты хуже бабы, квашня. Он еще на меня голос поднимает! Кто тебя сделал? Кто тебя сделал, ты об этом забыл? Неужели ты думаешь, что вот это все, что я своими руками сколотила, я швырну под ноги твоему брату? Да плевать я на него хотела со всеми его потрохами! Знать его не знала и знать не хочу! И можешь выбирать: хочешь, отправляйся к своему брату и забудь о семье, хочешь жить в семье — нет у тебя брата. Нет и никогда не будет. Вот так!

Петр Иванович грузно опустился на постель. Пережив первое потрясение, всколыхнувшее в нем скорбь, боль и ярость, он, как все рыхлые, податливые натуры, тотчас ослабел и сейчас сидел, низко опустив голову, тяжело, прерывисто дыша.

— Срам, срам! — говорил он. — Стыд какой! Ты подумай только, что ты говоришь?

— Да я-то подумала, голубчик, я-то давно подумала, — сказала Валентина Сергеевна, не меняя свою позицию. — Что ж ты думаешь, что это первое письмо? Да он уже пятнадцать лет шантажирует нас! Этот твой братец! И вот, нате вам, пожалуйста, является. А кто его сюда звал? Кто его сюда просил?

— Пятнадцать лет? — Петр Иванович тупым, пустынным взглядом смотрел на жену, словно видя ее в первый раз. — Так где же все письма?

— Здравствуйте, пожалуйста! Что ж ты думаешь, буду я держать всякую пакость в своем доме? В печке сожгла. И это туда же пойдет.

Петр Иванович закрыл лицо руками и, раскачиваясь всем телом, застонал и затрясся. Жена молча подошла к ночному столику, вынула оттуда валерьянку, накапала в рюмку сколько нужно, плеснула воды из графина и протянула мужу.

●

На почтамте часы показывали восемь. У окошек толпился народ, и девичий голос, искаженный микрофоном, выкрикивал:

— Минск! Двести сорок седьмой талон, третья кабина. Днепропетровск! Восемнадцатый талон, шестая кабина. Варшава! Двести семьдесят девятый талон, одиннадцатая кабина..

— Вот видите, — сказал Павлов, сверяя свои часы с часами над входом, — мы ждем уже час, и никто не пришел.

Они все трое сидели на скамье, среди ожидающих очереди на вызов к телефону. И самым спокойным среди всех троих был Павлов.

— Пойдемте-ка домой! И будем считать, дорогая Анна Андреевна, что пари свое вы мне проиграли. Но это ничего, — и он провел ладонью по лицу. — Это все ничего...

— Нет, это вовсе не ничего. И даже нисколько не ничего! — проговорила Таня. — Этого так нельзя оставить.

Она встала и, будто не видя толпы, будто была сама с собой в совершенном одиночестве, прошла по залу, заложив руки за спину, как Петр перед Полтавой. Она остановилась перед матерью:

— Я вот что, мама... Я вот что. Я сейчас пойду к ним.

Анна Андреевна молчала.

— Ну, что ты, Таня? — сказал Павлов. — Успокойся, детка! Сядь-ка рядом.

— Нет, нет, нет! — говорила Таня, нервно потирая руки. — Я пойду. Я скоро вернусь. Вы не ждите меня, идите домой. Я скоро...

Павлов встал, чтобы удержать ее, но Таня увернулась и, раздвигая людей, быстро пошла к выходу. И дверь захлопнулась за нею.

Коротко взглянув на бумажку, еще раз сверяя адрес, Таня быстро простучала каблуками по вестибюлю, по лестнице и остановилась перед дверью с номером 18. Позвонила. Ей открыл Юра. Открыл дверь и остановился на пороге, рассматривая девушку с глубочайшим изумлением и тем немедленным интересом, который вызывает в юноше любое незнакомое девичье лицо.

— Здесь живут Павловы? — спросила Таня, прерывисто дыша и все не выпуская из рук бумажку с адресом.

— Здесь, — сказал Юра. — А вам кого?

— И они сейчас дома? — спросила Таня.

— Да, — ответил Юра.

— Вы их сын? — спросила Таня, пристально глядя на Юру, и глаза ее сузились.

— Да, — сказал Юра, пораженный странным выражением Таниного лица.

— Выйдите на минуту сюда.

— Зачем? — спросил Юра, уже просто пугаясь.

— Выйдите, выйдите! — сказал Таня так, что ослушаться ее было невозможно. Юра шагнул через порог.

— Прикройте дверь. Стало быть, вы — Павлов?

— Да, Юрий Павлов.

— Так. Прекрасно. А вы знаете, что ваши родители подлецы?

— Почему вы так говорите? — спросил Юра. — Вы кто такая?

— Это не важно, кто я такая. Важно то, что ваши родители подлецы.

— Я не знаю... — сказал Юра совсем невпопад.

Все это было так неожиданно. Если бы перед ним стоял мужчина, он, вероятно, нашел бы что ответить. Но перед ним стояла молодая, тоненькая девушка, видимо, потрясенная чем-то до глубины души.

— Вы можете сейчас спуститься со мной?

— Могу.

— Тогда пойдемте, я вам кое-что расскажу.

— Сейчас, только возьму шапку... Впрочем, можно и так.

— Да, конечно, можно и так, — подтвердила Таня.

Юра закрыл дверь, стараясь не производить шума, и они вместе стали спускаться по лестнице.

— Ну, прежде всего, вам известно, что у вас есть дядя?

— Нет, — сказал Юра. — Тетка есть, а дяди нету.

— Вот в том-то и дело, что у вас есть дядя. Брат вашего отца, Алексей Иванович Павлов. И он сейчас здесь, в Севастополе.

Они спускались по лестнице. Юра шел все медленнее и медленнее.

— Так я вернусь, — сказал он, — я расскажу отцу.

— Нет, не надо. Погодите, выслушайте до конца. Отец ваш знает, что он здесь. Но он не хочет его видеть, потому что отец ваш трус!

Юра молчал, механически продолжая идти рядом с Таней, не находя в себе сил задать те вопросы, какие сейчас вихрем кружились в его голове. И Таня, поняв его состояние, милосердно взяла его под руку.

— Ты только успокойся сейчас, — говорила Таня, проникаясь к этому совсем ей незнакомому парню инстинктивным сочувствием, которое следует за доверием в отзывчивой и подвижной натуре.

Они вышли на улицу и некоторое время молча шли среди толпы, спускаясь под гору, к морю.

— Брат твоего отца, — снова заговорила Таня, — прекрасный человек. Если бы это было не так, я бы ни за что сюда не пришла. А сейчас вот пришла, потому что это несправедливо, потому что так этого нельзя оставить. Мы не должны!

Она говорила «мы», объединяя сейчас себя и этого незнакомого юношу, в интересах той высшей справедливости, стремиться к которой приучала ее мать и собственная свежая, молодая совесть, воспитанная всем строем ее жизни.

Они ходили по набережной. Солнце село, и море, гладкое и маслянистое, уже отразило в себе первые звезды. А они все говорили и говорили, то останавливаясь, то присаживаясь на парапете, то вновь принимаясь шагать.

— Как же быть? — спросил Юра, держа Таню за руку и мучительно глядя ей в глаза. — Он же отец. Ну, мать... мать это так. А отец? Он прекрасный человек, добрый и честный. Только слабый, наверное.

— Не знаю, не знаю! — говорила Таня. — Не знаю. Только так это не может оставаться. Поговори с отцом. Если ты настоящий человек, ты найдешь в себе силы. А если он настоящий человек, он обязательно поймет тебя.

Они крепко пожали друг другу руки и расстались. Но тут же Таня спохватилась, что не дала адрес, догнала Юру и при свете уличного фонаря написала ему на бумажке свой севастопольский адрес.

●

В полной темноте коротко прозвучал звонок. Прошаркали туфли, рука нащупала выключатель, и, когда загорелся свет, мы увидели спину Петра Ивановича — без пиджака, в рубахе, заправленной в брюки со спущенными подтяжками. И тем не менее вид его был не комичен, а скорее трагичен. Так печально, безнадежно обвисли его плечи, так дрожала рука, откидывающая крючок на двери. Когда же, открыв дверь, он увидел лицо сына, силы окончательно оставили его. Все поняв, он отступил два шага назад.

— Папа, — сказал Юра, — нам надо с тобой поговорить.

— Да, да, — проговорил Петр Иванович, стоя перед сыном, как школьник, — да, да, Юра, надо...

— А она? Она спит? — впервые сын называл мать этим местоимением.

И опять-таки отец понял его, и так же по-заговорщицки, покосившись куда-то в глубину квартиры, кивнул:

— Да, кажется, заснула.

— Папа, мы так не сможем жить.

Отец прошептал что-то невнятное в ответ и опустился на сундук. Сын сел рядом с ним.

— Так нельзя жить, папа.

— Как, Юра?

— Вот так, как мы живем. Так жить, папа, нехорошо. Пошло.

— Что ты, Юра, говоришь! А как же жить? И чем мы хуже других?

— Ох, папа, не надо сейчас!

— Да, да, сейчас не надо, правильно ты говоришь, Юра, правильно.

— Ну, вот что, папа. Давай уйдем.

— Куда? Куда, Юрочка, уйти?

— Переедем в другой город. Страна большая. Да хоть на другую квартиру пока.

— Как у тебя все просто! — Отец улыбнулся распухшими, заплаканными глазами. — Как у вас все просто! Никто нас с тобой, Юрочка, не поймет.

— А кто же должен нас понимать, папа? Я думаю, что прежде всего нужно самим себя понять.

Отец вздрогнул и посмотрел на сына каким-то приниженным, испуганным взглядом, словно видел в этом им рожденном существе новую, еще неведомую ему силу.

— Самим себя? — сказал отец и задумался. — Понять-то можно, — проговорил он, помолчав, — а вот как поступить?

— Поступить по совести. А как же еще поступать, папа?..

Отец встрепенулся, хотел что-то возразить, но постеснялся и промолчал.

— Что же, по-твоему, я должен сделать? — спросил он, как-то беспомощно и даже невинно глядя на сына.

— Прежде всего, — сказал Юра, — тебе сейчас нужно пойти к твоему брату, повстречаться с ним. А уж потом вместе вы решите, как лучше быть.

— Так я даже не знаю, где он живет. Она же сожгла письмо!

— Вот адрес, — сказал Юра и протянул отцу адрес, написанный Таниной рукой.

●

Глубокой ночью, когда окраины Севастополя погрузились в сон, по одному из отдаленных переулков, где наряду с новыми домами сохранилось и несколько чудом уцелевших старых одноэтажных домиков, шагал Петр Иванович Павлов. Шаги его далеко раздавались в тишине. Порой останавливался, вглядывался в номер дома и шел дальше, пока не остановился наконец перед небольшим домиком, где все окна были темны.

Только сейчас, видимо, он по-настоящему понял всю странность своего ночного предприятия. Никто его, конечно, не ждал, стучаться или звонить в этот глухой, поздний час было более чем странно.

И вдруг открылось окошко, и какая-то девушка быстро шепнула ему:

— Да, да, сюда... Постучите вот в это окно.

И рука указала на левое крайнее окошко. Затем створки окна захлопнулись, опустилась занавеска, и весь дом опять стоял перед изумленным Петром Ивановичем молчаливый, словно спящий с открытыми глазами.

И все же, подчиняясь указанию, Петр Иванович приблизился к левому крайнему окну и постучал в него.

Окно открылось. И он при слабом лунном свете увидел в окне своего брата Алексея. Окошко было настолько высоко, что Петру Ивановичу, чтобы дотянуться до руки брата, пришлось встать на цыпочки, и от этого его поза стала вдвойне жалкой и униженной. Но брат перегнулся к нему и своей широкой, сильной рукой обхватил его мягкую, пухлую руку.

— Петр! — сказал он только.

— Да, Алеша, я.

— Так что же ты там? — коротко рассмеялся Алексей. — Заходи! Я тебе открою.

— Да нет, я на минуту, — сказал Петр Иванович, переминаясь с ноги на ногу. — Я уж завтра как следует зайду. А сейчас так только, на минуту...

— А-а! — сказал Алексей, опять выпрямляясь в рост в своем окне. И внимательно, долго смотрел на расплывшуюся фигуру брата.

— Вот как все получилось! — вздохнул Петр Иванович. — Трудно, понимаешь, брат! Уж так трудно. — Голос его дрогнул, и он коротко всхлипнул.

— А что же тебе так трудно, брат? — спросил Павлов, медленно расставляя слова.

Говорили они негромко, почти шепотом, и от этого каждое слово приобретало словно какой-то добавочный, особый смысл. Петр Иванович только прерывисто дышал в ответ на этот вопрос брата.

— Так что же трудно, брат? — еще раз спросил Павлов.

— Жил легко! — сказал наконец Петр Иванович. — И не замечал, как жил. А вот сегодня задумался, и выходит, что все трудно.

— Полно, брат, — сказал Павлов, облокотившись на подоконник. С доброй и хитроватой улыбкой поглядел он на Петра Ивановича: — Не мучай себя зря! Живи, как жил, потому что иначе сейчас у тебя и не получится.

— Почему? — спросил Петр Иванович, словно вкладывая в этот свой вопрос самую суть того, что мучило его в тяжкие часы раздумья.

— Сам знаешь почему, — усмехнулся Алексей. — И обо мне не думай. У тебя своя жизнь, у меня — своя. Я ведь и приехал-то только взглянуть на тебя, какой ты есть.

— Ну, и что скажешь? — спросил Петр Иванович, стараясь распрямить опущенные плечи, повыше поднять голову.

— Вижу, что жив, здоров. Чего же еще надо?.. Час поздний, ступай-ка домой, пока дома тебя не хватились.

— А завтра что же? — просил Петр Иванович, как бы испрашивая отпущение грехов.

— Завтра уезжаю, — сказал Павлов каким-то совсем другим, не «ночным», а ясным, «дневным» голосом. — А что ты завтра будешь делать, тебе виднее.

Он опять перегнулся через подоконник:

— Ну, брат, счастливо! Шагай с миром.

И он закрыл окно. Через занавеску Павлов видел, как еще некоторое время Петр Иванович переминался с ноги на ногу, как потом он зашагал по тротуару — сперва медленно, потом все быстрее и быстрее, и казалось, вот сейчас он не выдержит и побежит к своему дому через весь этот большой спящий город.

Павлов открыл окно и высунулся: так и есть! Совсем вдали, при слабом свете уличных фонарей, он увидел фигуру бегущего вприпрыжку брата. Он со странной улыбкой следил за ним до тех пор, пока Петр Иванович не скрылся за углом.

●

Солнце едва поднялось над морем, когда «Москвич» выехал со двора уже знакомого нам маленького дома. Сейчас при веселом утреннем свете дом выглядел совсем поиному.

Когда же выехали за город, то на развилке дорог, где одна дорога уходила на Симферополь, а другая на Балаклаву, они увидели велосипедиста. Он стоял, прислонясь к придорожному знаку, и солнце играло на всех спицах его новенькой машины. Когда подъехали ближе, стало видно, что это Юра.

Таня привскочила и даже прижала руку к груди.

— Ну, ты подумай! — сказала она матери. — Ведь это же Юрка!

— Какой Юрка? — удивилась Анна Андреевна.

— Ну, как какой, мама? Юрка Павлов.

Павлов вздрогнул:

— Ты что там говоришь, Таня?

— Я говорю, что вон там, у столба, стоит ваш племянник Юрка!

Видно было, что Юра внимательно вглядывается в машину, словно сердцем угадывая, что именно в этой машине тот, кого он ждал здесь с самого рассвета. Не рассчитывая на то, что машина остановится, он уже занес было ногу за седло, но машина остановилась.

Павлов вышел и молча, не раздумывая долго, заключил Юру в свое широкое объятие. И в молчаливом душевном порыве они расцеловались.

— Вот ты какой?! — сказал Павлов, счастливо смеясь. —Ты подумай, какой ты! А? На кого же ты похож?

Юра пожал плечами.

— Будем считать, что на самого себя, — сказал Павлов. И теперь уже громко рассмеялся.

— Моя мама, — сказала Таня, представляя Юру Анне Андреевне.

И он, как все рослые парни, пожимая руку, склонился более, чем нужно.

Стали усаживаться.

— Знаете что, давайте-ка уж я сяду за руль, а то я так совсем отвыкну.

— Нет, уж позвольте мне выполнить свои обязанности до конца, как уговаривались, — сказал Павлов.

И все расселись по своим местам.

— Вы только не быстро, — сказал Юра. — А я вас провожу.

Как рыцарь, сопровождающий карету, Юра ехал с правой стороны машины, рядом с открытым окном, за которым сидела Таня. Он быстро работал педалями и легко поспевал за машиной.

— Пиши мне, — сказала Таня.

— Да, конечно, — ответил Юра так, как если бы это само собой разумелось после их вчерашнего разговора. — Я и дяде Алеше хотел бы тоже написать. Только вот не знаю куда.

— Пиши, брат, в Запорожье, — сказал Алексей Иванович, — не ошибешься. Пиши до востребования.

— Зачем же до востребования? — удивилась Таня. — Я сейчас тебе дам адрес!

И она, достав из сумочки карандаш и блокнот, быстро и деловито стала писать адрес родных в Запорожье. Потом перевернула бумажку и с другой стороны написала свой балаклавский адрес.

— Вот тебе тут два адреса, — сказала она. — Прочтешь, разберешься. Но, вообще-то, я думаю, тут близко? И ты можешь приезжать к нам в Балаклаву?

— Да, тут недалеко, — сказал Юра. — Я, может быть, еще сегодня вечером к тебе приеду. Вот провожу вас — да и обратно. А вечером приеду.

Машина шла равниной, и нельзя было понять, что равнина эта — вершина плоскогорья, поднявшаяся над морем на неожиданно смелую высоту. И даже когда они прощались, Таня все еще не могла представить того, что сейчас должно было открыться перед ее глазами.

Но вот они разъехались. Юра повернул обратно к городу, а машина пошла вперед, к Байдарским воротам. Все выше и выше поднималась она, до тех пор пока не приблизилась вплотную к древней каменной арке, выбеленной ветрами и солнцем и словно висящей в пустоте.

— Смотри, Таня, смотри! — сказала Анна Андреевна.

Таня приподнялась на своем сиденье и высунулась в окно, в то время как машина перешагнула через порог Байдарских ворот.

И они вдруг увидели сразу всю немыслимую, неповторимую красоту огромного, голубого, сияющего мира.

Почему вы не пишете для кино?

Разговор на эту тему не нов. Проблема «писатель и кино» — давняя, но не устаревшая проблема. Писатель должен прийти в кино со всем своим богатым жизненным и художественным опытом, должен стать той основной авторской силой, на которую будет опираться сегодняшний кинематограф. Увы, пока это не так. Далеко не все писатели проявляют интерес к работе в кино, многие прозаики и драматурги не пишут для него, их имена не появляются на титрах кинофильмов.

Почему Вы не пишете для кино?
Что мешает Вашей работе в кинематографе?

С этими вопросами мы обратились к ряду писателей. Некоторые литераторы вообще отказались дать интервью, объяснив, что область киноискусства для них далека и неинтересна. Другие охотно откликнулись на просьбу журнала. Вот что рассказали писатели, драматурги в беседе с нашим корреспондентом.

ИМРАН КАСУМОВ

НЕУЮТНО...

Уютно ли писателю в кинематографе?

Прежде чем ответить на этот вопрос, скажу, что литератору-кинодраматургу прежде всего неуютно в литературе. Мы не оберегаем кинодраматургию внутри самой литературы. А между тем мне кажется, что кинодраматургия по природе своей — дочь прозы.

По свободному перемещению во времени и пространстве, по возможностям авторского вторжения, выявлению авторской позиции сценарий ближе всего к повести и роману. Больше того, я считаю, что настоящий сценарий, отвечающий высоким идейным и художественным критериям,— это новая, современная форма прозы; лучшие произведения кинодраматургии открывают новые пути для развития романа. Кино и проза призваны взаимно обогащать друг друга, а между тем мы до сих пор еще ратуем за признание кинодраматургии как равноправной области литературы. Сценарная литература по инерции числится все еще чем-то второстепенным. Об этом громко не говорят, но так думают. Именно этим и объясняется печальная литературная судьба сценариев, которые продолжают оставаться «рукописной литературой». Альманахи, бюллетени, специальные издания и публикующий десять-двенадцать сценариев в год журнал «Искусство кино» не могут спасти положения. Сценарии должны регулярно печататься в литературных журналах, издаваться литературными издательствами, то есть иметь самостоятельную литературную судьбу. Иначе сценарий без экранного воплощения не существует.

На мой взгляд, утверждение писателя в кино тесно связано с утверждением кинодраматургии как жанра литературы. Утверждением не на словах, а в повседневной литературной практике.

Я говорю об оригинальных сценариях, о сценариях, являющихся самостоятельными произведениями литературы, таких, как «Депутат Балтики», «Машенька», «Член правительства», «Ком-

мунист», «Баллада о солдате»... Список можно продолжить.

Я отнюдь не отрицаю необходимости экранизации всего лучшего, что создано мировой и советской литературой, но все же я убежден, что дальнейший успех советского кино связан с развитием оригинальной кинодраматургии.

Теперь о производстве. Положение кинодраматурга, его взаимоотношения с режиссурой куда сложнее, чем у театрального драматурга. Никогда театральный режиссер не позволит себе такого бесцеремонного вторжения в авторский замысел, как это бывает в кино. Кинорежиссеры часто забывают, что они — истолкователи писательского замысла, но не авторы.

Перейду от общих проблем к реальному разговору о положении в Азербайджане. Здесь, к сожалению, существует огромный разрыв между литературой — очень развитой, имеющей крупные, признанные достижения,— и возможностями кинорежиссуры. Признаюсь, что мы, писатели, довольны, если фильму удается хоть наполовину донести авторский замысел.

Правда, сейчас уже можно назвать ряд режиссеров, которые помогут преодолеть этот горестный разрыв. Но пока это только единицы.

Вторая трудность работы со студиями — отсутствие квалифицированных редакторов. Сейчас студия пытается привлечь к редактуре сценариев крупных писателей. Надеемся, что они принесут не только свой литературный опыт, но и обогатят кинематограф широким вйдением мира.

И, наконец, третья сложность — актерская проблема. Наш национальный кинематограф опирается в основном на театральных артистов. А на сцене мало тех ярких юных, молодых актеров, которые могут создавать образы наших современников на экране. И то, что писатель не видит конкретных исполнителей, которым можно было бы доверить своих героев, также тормозит его приход в кино.

Казалось бы, я не могу пожаловаться на свои дела в кино. Я участвовал в создании десяти полнометражных фильмов, не считая очень многих короткометражек, и работа над некоторыми из них («На дальних берегах», «Ее большое сердце», «Повесть о нефтяниках Каспия» и «Покорители моря») принесла мне радость.

Но ведь даже лучшие фильмы, признанные классическими, сходят с экранов и становятся достоянием фильмохранилищ.

А книгам обеспечено долголетие, они живут на полках общественных и личных библиотек, они переиздаются.

И это одна из причин того, почему мне дороже моя проза, чем даже сценарии удачных картин.

В. ЛАВРЕНТЬЕВ

ИЩУ ЕДИНОМЫШЛЕННИКА

Хотя на экране мое имя ни разу не появлялось, нельзя сказать, чтобы у меня никогда не было никаких отношений с кинематографом. Моя первая попытка связаться с кино относится к 1939 году. В то время проводился Всесоюзный конкурс на лучший киносценарий, и я послал туда свой труд. Сценарий не был премирован, однако попал в число пятидесяти работ, признанных потенциально интересными, над которыми рекомендовалось поработать вместе со студиями. Возможно, из этого что-нибудь и вышло бы, но началась война, и все, естественно, заглохло.

Второй раз кинематограф сам вспомнил обо мне. Несколько лет назад меня разыскал И. Пырьев, пригласил к себе. Он сказал, что его привлекают тема, образы, материал моей пьесы «Кряжевы», и предложил мне ее экранизировать. Мы с Пырьевым все обговорили и очень быстро подписали со студией «Мосфильм» договор. Но уже по пути в другие кабинеты мне стали твердить, что я не знаю специфики кино, один, мол, я не справлюсь, мне обязательно нужен помощник, соавтор...

Я поразмышлял и в результате отказался от договора.

Однако две эти безрезультатные попытки не отбили у меня желания работать в кинематографе. У меня есть замыслы, которые могут быть воплощены только средствами кино, и я с удовольствием написал бы сценарий. Но только при одном условии: хочется писать для определенного режиссера, для художника, которого волнуют те же нравственные проблемы, которому близка моя тема, который полюбит моих героев, мои образы. Только при этом условии!

Владимир СОЛОВЬЕВ

НЕ ХОЧУ ПОВОДЫРЯ

Что меня держит на определенной дистанции от кинематографа? Я пишу один и, будучи автором первоосновы литературного произведения, не хочу, чтобы его рассматривали как полуфабрикат, из которого делают, что хотят. Навязанного соавторства не переношу и никогда на него не пойду. А в кино почему-то принято считать, что литератор, имеющий большой опыт работы в драматургии или прозе, непременно «оробеет» перед киносценарием — к нему обязательно надо прикрепить поводыря.

Сказанное отнюдь не означает, что я отказываю режиссеру в творческой интерпретации сценария. Это его право, его обязанность. Другое дело — режиссерское своеволие. С этим нельзя мириться.

И все же недавно я вновь сделал попытку написать для кино. В связи с исполняющимся в 1963 году стопятидесятилетием со дня смерти великого русского полководца Кутузова я дал на студию «Мосфильм» пространную, на 32-х страницах, заявку на историческую комедию. Речь идет о событиях 1811 года, когда Кутузов по поручению Александра I поехал в Молдавию и Валахию для переговоров. Как будто бы заявка произвела самое лучшее впечатление на редакторский коллектив и руководство студии. Кроме того, благодаря работе студии над постановкой «Войны и мира» съемки фильма на материале того же исторического периода производственно выгодны. Но вот уже прошло много времени, а режиссера найти не могут. Заявка лежит. Сценарий не пишется.

Подобные факты не могут расположить писателей к работе в кинематографе.

И. ШТОК

СЛИШКОМ МНОГО МНЕНИЙ

Моя литературная молодость была тесно связана с кино. Моими учителями были такие мастера, как Н. Зархи и В. Пудовкин. Лет двадцать пять тому назад я активно работал на студии «Мосфильм», писал диалоги, редактировал, доделывал сценарии. Две документальные картины поставлены по моим собственным сценариям. Постепенно деловые связи с кинематографом угасли, тем более что я целиком ушел в театральную драматургию. А это, на мой взгляд, совсем разные профессии — драматургия театра и драматургия кино.

У театрального драматурга вырабатывается привычка ограничивать себя временем и местом действия, появляется особый взгляд с точки зрительного зала. Перестраивать себя трудно. Но пленительное искусство кино все же стоит того, чтобы попытаться себя переломить. Однако есть и другие трудности работы в кино, и их преодолеть сложнее: это неизвестность, неопределенность и множественность, многоликость заказчика.

В издательстве писатель имеет дело с редактором. В театре — с режиссером. И если пьеса поставлена, дальше драматург зависит только от зрителей. Примут они спектакль или не примут — это, в конечном итоге, и определяет судьбу писательской работы.

В кино же судьба литературного произведения часто зависит от множества ответственных и безответственных лиц, точки зрения которых не совпадают, меняются, но каждый из которых желает (и порой в категорической форме), чтобы его мнение было учтено.

При всей моей любви к кинематографии это расхолаживает. Не хочется тратить силы, не имея перед собой точного адресата.

А. ШТЕЙН:

Что-то на склоне лет неохота быть невестой, сидящей в ожидании разборчивых женихов.

МЫ ДРУЖИМ С ПИСАТЕЛЯМИ

Таковы претензии, высказанные рядом писателей. Как же оценивают эту проблему на кинопроизводстве, в сценарном отделе?

Редакторы сценарного отдела московской киностудии имени М. Горького (В. Бирюкова, В. Погожева) поделились по этому поводу следующими соображениями:

— Сценарная проблема по-прежнему остается чрезвычайно острой, и, конечно, многие неудачи советских фильмов последних лет вызваны слабостью литературной первоосновы, отсутствием жизненно-правдивых конфликтов и интересно разработанных характеров.

Но полагать, что причина всех бед заключается в невнимании к писателям на студии, в неумении и нежелании с ними работать кажется нам сегодня устаревшей.

Трудно представить себе, что кто-нибудь из кинематографистов всерьез подвергает сомнению плодотворность участия писателей в развитии кино. Да и писатели, как мы можем судить по опыту работы нашей студии, живо откликаются на приглашения сценарных отделов, и после успешных дебютов у них неизбежно появляется желание продолжить свои отношения с кинематографом. Писатели, особенно молодые, охотно идут в кино. В. Тендряков, В. Аксенов, С. Львов, Р. Погодин, С. Славич, Н. Омельченко, поэты Р. Рождественский, Е. Евтушенко — этот перечень молодых писателей, связанных с кинематографом, может быть продолжен.

Другое дело, что писатели совершенно справедливо хотят работать с определенными режиссерами и многие прямо называют художников, которым они доверяют воплотить их замысел на экране.

С такой позицией вполне солидарно руководство нашей студии. Обычно мы заказываем сценарии, имея в виду как постановщиков конкретных режиссеров.

Справедливость требует отметить, что писательские работы всегда более совершенны, чем сценарии профессиональных кинодраматургов, которые приучены к мысли, что все равно, мол, придется переделывать, «дотягивать» сценарий. А кинопроизводству вовсе не нужны полуфабрикаты. Разговор о неизбежности многочисленных переделок и «вариантов» — всего лишь инерция представлений о порядках недавнего прошлого, так же как и жалобы на многочисленность инстанций, утверждающих сценарии. Подчеркиваем, что речь идет о нашей студии, где нет ни штатных, ни внештатных консультантов, где существует один сценарный отдел, где нет никакой лестницы инстанций.

По той же инерции некоторые представители старшего поколения писателей любят ссылаться на «бич кинематографа» — навязанное соавторство.

Разве нашему постоянному автору С. Михалкову, писателю А. Рыбакову (кстати, его сценарий «Приключения Кроша» вовсе не экранизация повести. Наоборот, повесть вылилась из сценария), охотно работающему с нами Г. Троепольскому кто-нибудь предлагал соавторство?

Но есть в кино и режиссеры, которые являются подлинными авторами-драматургами. Так, С. Ростоцкий вместе с А. Галичем много лет вынашивали идею сценария «На семи ветрах», М. Хуциев вместе с Г. Шпаликовым писали «Мне двадцать лет». Мы уже не говорим о С. Герасимове, авторе сценариев большинства своих картин. Это вполне закономерное явление.

Бывают и другие случаи. Например, недавно мы привлекли к работе молодого ленинградского писателя Р. Погодина, и он сам попросил дать ему в соавторы квалифицированного кинодраматурга. Писатель А. Аграновский также при заключении договора выразил желание писать сценарий с Л. Аграновичем. Это была инициатива самих писателей, и мы пошли им навстречу.

Создание сценария, фильма — процесс творчески сложный, и устанавливать здесь какие-то точные регламентации, на наш взгляд, невозможно и не нужно.

Нередко и у писателей и у сценаристов бывают просто неудачи, но из этого не следует делать безоговорочные выводы о негостеприимстве киностудий, о неблагоприятной обстановке для работы писателей в кино.

Владимир АМЛИНСКИЙ

Свет дня

Среди многих питомцев нашей «альма матер», нашего ВГИКа, есть маленькая «колония» прозаиков. Эта колония существует давно. В списке ее немало хороших литературных имен. Здесь Юрий Нагибин и Гасан Сеидбейли, Л. Карелин и А. Андреев... В последнее время список расширился за счет молодежи.

Странное дело, когда нынешние авторы прозаических книг были сценаристами в чистом виде, сценаристами молодыми и честолюбивыми, полными замыслов и надежд, когда они приходили на студию и доставали из «широких штанин» (тогда еще носили широкие штанины) рукописи сценариев, их встречали сдержанно и недоверчиво. Теперь же, когда они изменили кино и работают в прозе, когда у них выходят в свет рассказы, повести и романы, те же самые редакторы, сменив усмешку недоверия на обольстительную улыбку, полные сердечного расположения и деловой заинтересованности, предлагают им написать сценарий по мотивам их произведений.

Некоторые сдаются и соглашаются, другие отвечают вежливым отказом. Почему? Может быть, они загордились и почили на книжных лаврах? Или считают сценарную работу более низкосортной, чем работу над прозой? Или разлюбили кино? Думаю, что ни то, ни другое, ни третье. И писатели старшего поколения и молодые относятся к кино с большим, я бы сказал, ревнивым интересом. Но нежелание некоторых из них работать в кинодраматургии объясняется тем, что при всех трудностях и сложностях писательской литературной работы главную трудность составляет сторона творческая. В кино же наибольшее место и время занимает организационно-пробивная деятельность, требующая железного закала, делового навыка и нечеловеческой твердости. Путь рукописи от писателя до главного редактора журнала короче и, я бы сказал, человечнее, чем путь рукописи от автора сценария до режиссера через многие и многие высокие ступени. В журнале или в издательстве, если в автора поверили и дорожат им, не скажут: «Убери эту линию и переиграй эту». Здесь не будут убирать и не станут переигрывать. Здесь могут спорить, убеждать, не соглашаться. Но здесь нет места прокурорской категоричности. Я знаю, как взыскательно и заинтересованно работают со своими авторами редакторы таких журналов, как «Юность», «Новый мир»... А на многих студиях страны сценарии претерпевают поистине мультипликационные превращения.

Все это бесконечно далеко от подлинно творческого процесса, от работы над словом, над характером, от проникновения в художественный и душевный строй произведения. Но зато «делово», «конкретно», «конструктивно», так конструктивно, что голый каркас уныло обнаруживает себя в первых же кадрах фильма.

Литератор ответствен за свой замысел, за слова, написанные им на белой бумаге. Они станут металлом, гранками, они поползут по ротационным машинам, запахнут типографской краской, лягут на столы библиотек, на прилавки книжных магазинов... Они заживут отдельной уже от писателя и все-таки принадлежащей ему жизнью, и он будет знать, что слова, ожившие в сотнях тысяч экземпляров, плохие ли они, хорошие ли — его слова. И если они хорошие, читатель примет их, как правду, как откровение, и будет писать автору письма, и спрашивать, и ждать продолжения. Если же читатель не примет, не поверит — он будет знать, с кого «взыскивать» — с автора. А создатель сценария во время своей премьеры в полумраке зрительного зала будет смотреть на картину и, напрягаясь, вспоминать, кто, когда и на каком этапе производства вложил в уста его героев вот эти чужие, не знакомые ему, не им рожденные слова... И в буфете Дома кино после просмотра он будет разводить руками, и сетовать, и говорить друзьям: «Понимаешь, у меня же было по-другому! Да у меня же было совершенно по-другому». А друзья будут улыбаться мудро и понимающе и будут говорить ему ласково, как ребенку: «Что ж тут поделаешь. Кино есть кино».

Я написал об этом нарочито шутливо, потому что если не писать шутливо, то надо писать трагически... Я знаю, что бывает и по-другому, и довольно часто, и рождаются прекрасные картины (только редко рождаются), и все-таки, к сожалению, «кино есть кино», и работа сценариста подчас полуфабрикатна, и режиссеру вовсе незачем следовать проложенной сценаристом тропкой; он может вовсе засыпать эту тропку или расширить ее, превратив в широкую столбовую дорогу... Кино есть кино!

Недавно мой однокашник, молодой кинодраматург, уже успевший немало помытариться на разных студиях страны, пригласил меня на просмотр картины, автором сценария которой он был... Это была коме-

дия, довольно веселая, живая, сделанная не то чтобы очень оригинально и остро, но, во всяком случае, не без изящества, мастерства, профессиональной точности и вкуса... Когда кончился просмотр, я подошел к товарищу, поздравил его, сказал, что картина мне нравится, что я рад за него...

— Да, я тоже рад,— скучно сказал он.

Глаза у него были растерянные, невеселые. Потом мы шли с ним по улице Воровского, я не понимал, почему этот человек, добившийся первого успеха, шагает с какой-то унылой, нерадостной сосредоточенностью, почему он молчит, почему даже в день своего дебюта он не умеет быть счастливым...

Я не решался спросить его об этом. Наверное, уметь радоваться — это тоже дарование, думал я, искоса, с молчаливым удивлением глядя на него. И вдруг он повернулся ко мне и сказал: — Правильно делаешь, что рассказы пишешь... Вот и я хочу. Ей-богу, это более человеческое занятие.

Он улыбнулся мне застенчиво и как-то подчеркнуто бодро: мол, ничего, где наше не пропадало, и ушел в осенние мокрые арбатские переулки, человек, одержавший первую победу...

Нет, он не стал писать рассказы, он работает сейчас над вторым сценарием, и, кажется, дела его неплохи, но всякий раз, встречая его, я вспоминаю вечер после дебюта. Собственно, ничего особенного и не было — просто, может быть, человек устал. А может быть, за этой последней фразой были «невидимые миру слезы», те слезы, горькую соль которых знает каждый молодой сценарист. И это отнюдь не возвышенные слезы творческих поисков. Мой товарищ не рассказал мне о перипетиях, возникавших на пути его сценария к производству... Я мог только догадываться, что это была дорога «длиной в год», нет, гораздо больше года; дорога, только в самом начале которой потребовалась его творческая одаренность, а на главном отрезке пути — его терпение, его способность доказать, что черное это не белое, что в комедии можно высмеивать, что в искусстве не бывает равномерных пропорций добра и зла, что индивидуальность сценариста имеет право на существование...

Конечно, есть счастливые сценарные судьбы, есть великолепные содружества сценаристов и режиссеров, содружества равные, крепкие, построенные на взаимной вере. Я знаю отдельных писателей, в том числе молодых, моих сверстников и товарищей, увлеченно и радостно работающих в кинематографе.

Но, к сожалению, я знаю гораздо больше случаев, когда молодые писатели после первой своей картины не хотят больше новых киноискушений, потому что степень авторства в этих картинах представляется им сомнительной...

Что-то, видимо, есть в сложной, многообразной, я бы сказал даже, грозной машине кинематографического производства, что ложится на хрупкие писательские плечи, как некий тяжелый пресс, придавливает литератора и делает его безликим и податливым закройщиком, которому надо угодить на все вкусы.

В армии сценаристов немало людей, сызмальства влюбленных в кинематограф, знающих его, мастеров со своим почерком, со своим серьезным и добрым взглядом на мир, со своей темой, со своей не заемной, не искусственной страстностью и творческим темпераментом. Но как много в этой армии суетливых и деловитых ремесленников, которые с одинаковым интересом и знанием будут писать о французской революции и о космических полетах, о заводе и о цирке, у которых нет ни своей темы, ни своего взгляда, ничего — только ловкая натренированность, привычка к готовым решениям и великое желание «функционировать». В Москве и Ленинграде их довольно мало, а на многих других студиях страны они занимают, к сожалению, «достойное» место.

И всякий раз, когда я читаю состряпанные наспех, не очень-то даже грамотные сценарии, когда смотрю картины-однодневки, банальные и бесцветные, я думаю о странно сложившихся судьбах многих подлинно творческих, одаренных людей, в частности выпускников сценарного факультета Всесоюзного государственного института кинематографии.

Год или полтора назад я напечатал в «Советской культуре» статью о молодых сценаристах, о вгиковцах. Называлась она «Ушел из кино». Статья вызвала отклики, со мной соглашались и спорили, разговор на страницах печати был продолжен, а затем забыт, потому что есть и другие, более важные проблемы, ну, а молодежь — она и сама как-нибудь выкарабкается. И молодежь помаленьку выкарабкивается. Из десятков студентов-сценаристов, из десятков «талантов», «подающих надежды» и просто «молодых и способных» (это наиболее распространенная категория) выкристаллизовались, «отформовались» три-четыре сценариста, два-три молодых прозаика, три-четыре кинокритика, пять-шесть журналистов. А где остальные? Куда вы делись, подающие надежды, талантливые и просто способные. Где вы, «старики», как называл нас покойный Туркин? Где вы, отличники кинодраматургии и сценарного мастерства? Ау! Отзовитесь!

Никто не отзывается. Тихо. Молчание. Молчание, как на семинаре по иностранному языку.

И сегодня я не назвал бы статью «Ушел из кино». Потому что сейчас следует, на мой взгляд, говорить не столько об ушедших из кино, сколько об ушедших из творческой работы (всерьез не начав ее), ушед-

ших от попытки заявить себя художниками. А может, и сказать было нечего? И умения не было, и хвалебные эпитеты были просто щедрым авансом добрых и наивных мастеров. Нет, это не так. Уже в институте эти люди дали ряд интересных, профессиональных работ, отмеченных свежестью, выдумкой, стремлением не идти привычными, хожеными дорогами.

Потом они написали дипломные сценарии, вложив сюда определенный творческий опыт, свои мысли о жизни, наметив в этих произведениях свою творческую позицию, пусть еще не очень твердую, но честную позицию литератора, художника, нетерпимого к равнодушию, пошлости, фальши.

Да, тут были настоящие работы! И вот дипломы защищены, оценки поставлены, маститые сценаристы, чуть робея, разбивают яйцо — и вылупляется птенец, маленький, мокрый, желторотый, но уже с клювиком, с тоненьким, срывающимся, но все-таки слышным и своим голоском.

«Прощайте, голуби»,— говорят мастера, и бедные птенцы резво вылетают в воздух. Но небо большое, а они маленькие... Маленькие и довольно-таки одинокие. Короче, дальше сюжет развивается так. Птенцы несут свои сценарии на студии. Нигде им не говорят, что сценарий плох, нигде не отвергают. Слышатся следующие фразы: «Вы определенно способный человек. Мы видим в вас своего будущего автора». Будущие авторы окрылены. Они идут по широким площадям, шатаясь от предвкушения счастья и славы. А сценарии медленно и неуклонно путешествуют с полки на полку, с верхней на нижнюю, потому что никому не хочется с ними возиться, потому что с ними надо возиться, они сырые, угловатые, неапробированные. И вот они путешествуют и путешествуют, и протестующе, беспомощно шелестят страницами, как крыльями, и шуршат, и мечтают взлететь и очутиться в руках главного редактора сценарного отдела. Но вот на них ложатся другие сценарии, и, придавленные тяжелыми папками, они замирают навсегда.

А что же будущий автор? А будущий автор кое-где «стреляет» деньжат и идет к машинистке и, понурясь, печатает титульный экземпляр, потому что на другую студию следует отсылать именно титульный. На другой студии, представьте себе, в него поверили и после долгих собеседований с ним заключили договор. Но договор есть, а режиссера нет. Потом режиссер появляется. Он читает сценарий. Он читает очень внимательно. Вечерами. После просмотров. Он читает — ему нравится. Но... на соседней студии, оказывается, уже снимают сценарий на эту же тему.

Бывает и по-другому. Вариантов много. Много грустных, долгих, лишающих молодого сценариста веры в успешное завершение, бесконечных вариантов. Сколько их бродит, моих друзей, с договорами и без договоров, все еще надеющихся и потерявших надежду. Можно проследить двадцать или тридцать судеб дипломных вгиковских сценариев, отмеченных государственной комиссией и рекомендованных к производству. Можно проследить и развести руками — почти все эти судьбы одинаково печальны. И здесь разговор идет даже не столько о заинтересованности в сценариях, сколько о заинтересованности в людях. В людях, которые могут стать или не стать (это зависит от них самих, но не только от них самих!) будущим нашего искусства... А многие из них, из тех, кто мог и должен был бы писать, кого институт и мастера готовили именно для этого, развивали в них творческий навык, смелость, стремление выразить себя, пишут — не сценарии, не повести: справки и заключения. Вместо того чтобы ездить по стране, находиться в движении, в поиске, они тихо осели в аппарате главков. Другие перебиваются случайными, подвернувшимися под руку телевизионными передачами, хроникальными сюжетами.

Люди замыкаются в каком-то вроде бы производственном, кинематографическом, а вместе с тем довольно-таки эфемерном мирке. В топках еще не сгорело ни грамма полезной творческой энергии и страсти, а они уже работают на отходах. Даже в их манере говорить все чаще ощущается терминология ремесленников и подельщиков: «Вчера продал лихой сюжетик!»

Во всяком учебном выпуске молодых мастеров искусства есть процент полезной продукции и процент потерь. К сожалению, процент потерь обязателен. Многим способным людям никогда не суждено стать писателями и кинодраматургами. Здесь, видимо, нужно сложное сочетание творческих, человеческих, волевых, наконец, качеств. Сила таланта и сила нервов. Сила выдержки и сила веры в себя. Но надо бороться за полезную продукцию и всячески «снижать» процент потерь. Не слишком ли велики эти потери? Это дорого обходится нашему искусству...

Я думаю, что в какой-то степени здесь виноват наш дорогой ВГИК. Вгиковская школа, стремясь к максимальной кинематографической специализации молодого сценариста и порой достигая этого, что-то теряет в воспитании художника, писателя, человека, устремленного в жизнь, участвующего в ней, пристально, внимательно следящего за большими жизненными процессами. Кинодраматург — это не только работник киноцеха, это литератор, это очеркист, связанный с газетой, умеющий рвануться куда-нибудь за тридевять земель, найти острый, новый поворот темы и написать темпераментно, ярко, свежо... К сожалению, многие выпускники сценарного факультета, превосходно осведомленные

в студийных делах и планах, неплохо знающие кухню производства, гораздо менее искушены в человеческих конфликтах и столкновениях.

Я считаю не совсем верными упреки, обращенные к начинающим кинодраматургам,— в «сидячем, домкиношном» образе жизни, хотя это, конечно, не самый лучший способ общения с миром, и мне кажется, что далекие сибирские поселки, целинные совхозы и маленькие волжские городки способны куда больше дать молодому художнику. Движение, дорога, мелькающие поезда, тяжело уходящие в небо самолеты — более благодатная атмосфера для творчества, для раздумий. Но, в конце концов, обостренный взгляд литератора может увидеть и раскрыть конфликт общественного звучания и у себя в квартире, и в собственном творческом клубе, и где угодно... Но для этого нужен напряженный, ни на минуту не покидающий человека интерес к миру, к людям. А этот интерес подчас расходуется на окололитературные дела, на бесконечные, порой и интересные споры об удачности того или иного эпизода в фильме... Мелькают огни чужой отраженной творческой жизни. Сравнивая молодых писателей, делающих в литературе свои первые, но уже крепкие и достаточно осмысленные шаги, с молодыми сценаристами, адресующими производству свои первые сценарии, я бы отдал предпочтение первым. Пожалуй, они более широко и сложно мыслят, больше устремлены к работе, к действию, к свершению, больше одарены очень важным, необходимым в искусстве качеством — творческой одержимостью.

В киноинституте много занимаются кинематографическими профессиональными проблемами. Это нужно и плодотворно, но иногда разговор о кино становится каким-то узкоцеховым, лежащим вне большой жизни. Я помню, что наиболее интересными были те занятия, где проблемы кино шли рядом с проблемами жизни, искусства, мира. Я до сих пор помню интересные, остроумные семинары Юренева с писанием литературных этюдов по картинам известных художников; уроки сценарного мастерства Габриловича, Каплера и Маневича, подчас превращавшиеся в рассказы о человеческих судьбах; лекции Погожевой по русской литературе, органично выливавшиеся в двухсторонний творческий разговор о сущности характеров в жизни, в литературе, в кино; редакторские семинары Вайсфельда, лекции Ильинской... Это лучшее запомнилось, осталось, научило нас многому, сделало культурнее, заставило задумываться над многими вопросами жизни и литературы, поначалу казавшимися простыми.

Но было большое количество «узкокиношных» лекций, семинаров и заданий, вроде бы и конкретных и деловых, а в сущности лежащих далеко от серьезной творческой, писательской практики. Может быть, они и помогли созданию юных гомункулюсов, искусственных киночеловечков, развивающихся в стеклянных колбах, словно в опытах итальянского биолога Петруччи, в колбах, к стеклянным стенкам которых приделан киноэкран, заслоняющий бедным гомункулюсам свет дня...

Этот свет дня необходим молодому художнику, как никому другому. Он ясен, солнечен и резок. Слабые жмурятся и уходят. Им лучше при электрических лампах. А те, кто любят свет дня, те, кто не может без него жить, молодые, страстные и веселые художники и бойцы, идут вперед и стараются ничего не пропустить: ни весенней тревожной капели, ни голубовато-размытого цвета высокого неба, ни снега, тающего на тротуарах, ни самого главного — людей, прекрасных, гораздо более сложных, чем это кажется многим.

Н. КЛАДО

За что отвечает искусство?

I. НОВОЕ — ОТКУДА?

Рождение нового всегда проходит мучительно и шумно. Шум исходит от противников. Но не только. И от треска разрывов прошлых связей, от ломки, от преодоления. Еще тонок ледок — трещит под ногами, часты провалы.

Муки — от творчества, от исканий. Сомнения — от поисков. Успехи — от находок. Победы — от исторической зрелости, умения быть в авангарде современности, от соответствия форм искусства формам мышления современника. Новые формы, разнообразие средств выразительности соответствуют устремлениям человеческого духа, совершенствованию познания мира современником. Они подсказаны историей развития человечества. Его современным философским уровнем.

Но некоторые считают, что новые формы подсказаны новой техникой. Не наоборот ли? Не вызваны ли технические изобретения внутренней необходимостью? Для искусства — расширением сфер познания? Для науки — общественными потребностями новых людей, нового общества, новых идей?

Не потому ли такая разница в научных достижениях ракетостроителей у американцев и у нас? Там — приспособление к локальным военным задачам, у нас — взлететь выше и дальше, в другие миры, открыть жизнь Вселенной, использовать космические богатства на службу человечеству. И там, и у нас есть выдающиеся ученые, богатство и высокая техника, но цели разные. Масштабы мышления иные — другие и результаты. Однако весьма часто в рассуждениях о новом стиле, соответствующем духу нашего времени, их авторы, разинув рот перед новой техникой, удивительной и поражающей, забывают ее подчиненность общественным целям человечества.

В порядке обсуждения.

Так, внимательный к людям, раздумчивый писатель Юрий Нагибин видит современный стиль в стремительности, характер пейзажа — в соответствии впечатлению с самолета, поезда, а не тарантаса. Итак, точка зрения на пейзаж — с мчащейся машины. Но, думается, человек избирает самолет с большей скоростью, чтобы скорее прилететь, а не вечно летать. Чтобы скорее прилететь и остановиться, пробыть дольше в состоянии покоя, в тишине.

Сколько важных изобретений посвящено возвращению человеку отнятой новой техникой тишины!

Более скорые самолеты, как и более совершенные станки, автоматика и механизация направлены на высвобождение времени человека для раздумий, творчества, обогащения кругозора.

Слов нет, полет на реактивном самолете раскрывает невиданные пейзажи. Путь от Ташкента до Москвы позволяет догнать солнце благодаря трехчасовой разнице времени, неотрывно преследовать закат светила, увидеть землю с точки зрения птицы. Еще необычнее пейзажи, открывшиеся космонавтам Юрию Гагарину и Герману Титову, но их прелесть и необычность — в сопоставлении с точкой зрения на землю пешехода.

Конечно, и эти новые пейзажи призвана изобразить живопись — расширились возможности человека рассмотреть матушку-землю,— но это ли главное, новое, что возникло в искусстве? Ведь в центре внимания искусства — человек. А он, как известно, не летает вечно. Летит «от» и «до». И основное его существование протекает на земле. И в воздухе он — в сфере мыслей о земных делах, о людях, о человечестве.

Юрий Гагарин с необычайной высоты взглянул на землю. Увидел над ней ореол Доброты. Это образ земных мыслей космонавта. И не последнее место занимала в его раздумьях мысль о благополучном возвращении. Жить-то надо на земле!

Юрий Карлович Олеша как-то говорил мне, что если в поезде человека везут, то в самолете, хотя и

на дельфинах моторов, он всегда летит сам. И верно — напряжение не покидает в полете, как и мысли о земле. Помню как самое радостное ощущение: вдруг на разрезающем облака крыле предо мной предстал начертанный крупными цифрами номер моего домашнего телефона. В этом было что-то чуть ли не мистическое, но интимно близкое в чужом мире. (Правда, уже спускаясь по трапу на землю, я заметил, что одна цифра не сходится, и это очень огорчило.)

Быстрота передвижений современного человека, калейдоскопичность впечатлений, стремительность как основные признаки наших дней воспроизведены и в творческой практике.

В известном фильме «Жизнь прошла мимо» режиссер основное внимание сосредоточил не на раскрытии новых взаимоотношений людей нашего общества, а на изображении стремительности их передвижений — жизнь мимо преступника не проходит, а пробегает; молодежь, хохоча и взвизгивая, мчится по улицам и набережным, лестницам... Увы, такой бег иллюстрирует оптимизм нашего общества, его движение вперед во многих фильмах. Молодежь бежит быстро... мимо... мимо... В таком фестивальном кружении проходят годы. Но в этом ли знамение времени, динамика нашей жизни, отличие ее от прошлых эпох? Не «пробежало» ли наше искусство последних лет мимо жизни деревни? И вряд ли может оправдать то, что бежали с улыбкой на устах, потому, мол, и не вглядывались.

Но сам по себе бег не цель даже для спортсмена и не символ движения вперед. Движение общества — в борьбе, постоянной борьбе за чистоту идей и морали, за лучшую жизнь на земле. И отличает наше время не поверхностность восприятия жизни, а, напротив, сосредоточенность на ее глубинном существе.

Внутренний мир современного человека расширился беспредельно, вобрав в себя весь земной шар. Сегодня больше, чем когда-либо, жизнь, счастье каждого человека, где бы он ни жил — в многомиллионном городе или в заброшенной в горах деревушке,— зависят от состояния нервов, духа, интеллекта людей других континентов.

В американском фильме «На берегу» атомная война начинается оттого, что кто-то случайно нажал кнопку — и гибнет мир! Газеты недавно сообщили о подобной, к счастью, неосуществившейся «возможности». Человек подумал дольше, чем ему полагалось инструкцией, не нажал кнопку — и выяснилось, что тревога была ложной. Но мог и не подумать, привести в действие адский механизм разрушительной войны.

Необычайно возросла взаимозависимость людей друг от друга. На междугородних шоссе ваша жизнь зависит не только от вашей трезвости и соблюдения правил движения, но и оттого, соблюдают ли их все мчащиеся навстречу.

И, естественно, подобная взаимозависимость не могла не вызвать интереса к жизни других людей, находящихся и близко и далеко. Причем интерес массовый. Но не только к тому, что великолепно может показать хроника, но и к тому, что может раскрыть лишь искусство. Это интерес к жизни, исследованной подробно, к познанию характеров, эмоций, привычек — то есть к внутреннему миру неизвестного далекого человека, стремление узнать, чего от него можно ждать. Этот интерес нашел выражение и в бурном росте различных форм солидарности мыслящих людей всех стран, в мощных движениях сторонников мира, в гневной реакции на, казалось бы, далекие международные события, на убийство Патриса Лумумбы, на американскую агрессию на Кубе,— всякое злодеяние отдается в душах людей всего мира, ощущается как нарушение человеческой морали.

Именно высота морали может спасти мир. А сегодня высота морали — это коммунистическая мораль. Она четко определена в новой Программе партии. Поэтому мораль советского воина в «Балладе о солдате» и покорила всех; этому солдату можно доверить жизнь, его нечего бояться — он свой! Он не совершит подлости.

Искусство не может не выражать этого устремления мысли современного человека, амплитуды его чувствований, не передать это изменение внутреннего мира, ограничиться изображением лишь того, что изменилось рядом с ним, в обыденной жизни.

И если искусство прислушивается к музыке времени, а не только к мелодиям массовых песен, доносящимся с танцплощадок парков культуры и отдыха, то оно и стремится отразить эти веяния, передать облик времени, его подлинный образ, если хочет помочь человеку жить, разобраться в жизни. Для этого оно и ищет наиболее яркие средства выразительности.

Искусство и его новые формы призваны выразить глубокий интерес современника к духовной жизни общества, к его морали, к его психологии, к внутреннему миру людей. Художник, как игла, проникает в глубь человеческого сердца и ведет за собой зрителя.

И мне думается, чем могущественнее будут научные достижения, открытия техники, чем выше скорости и мощнее механизмы, совершенней автоматика, тем сильнее будет стремление человека познать характер, интимные душевные движения отдельных людей, тем психологичнее, лиричнее будет искусство.

II. АВТОРСТВО ИЛИ «ПОТОК»?

Эти процессы находят свое отражение в фильмах разных стран. Полет мысли, ее странствование в области не только свершений, но и предположений, ретроспекция во времени — вот что отличает фильмы А. П. Довженко «Поэма о море» и «Повесть пламенных лет». Это поэзия нового времени.

Новаторство проявляется и в введении авторской речи и в построении сюжета. Конкретный жизненный факт — затопление украинской деревни, на месте которой будет море, — исследован с возможной подробностью не только через судьбы людей, через отношения людей к этому событию (хотя тут налицо и традиционное соединение в одном месте многих людей, сталкивание их в отношении к затоплению родного села), всего этого было бы достаточно для создания неплохого, волнующего фильма.

Но замысел А. П. Довженко глубже и мощнее. Автор размышляет и о том, что привело к сегодняшней победе, и о том, что ей мешало, и о том, что могло быть, даже должно было состояться, но не состоялось. Сюжет строится ретроспективно, как бы распахивая жизнь не только в современность, но и в прошлое и в будущее. Причем свершаются эти «полеты изображения» действия вслед за свободно парящей авторской мыслью, развивающейся в пределах общего замысла.

Откуда же эти свободные парения мысли художника-творца? Чему они сродни? Конечно же, поэзии, конечно же, жанру поэмы, где привольно, но не произвольно соединяются различные явления жизни, взятые в их нужной для развития идеи «крупности» или «частности».

В «Повести пламенных лет» Александр Довженко своим героем избрал «обыкновенного человека» — сержанта Орлюка, обыкновенного, так сказать, победителя. Но в малом, в частном художник находит проявление общего, и образ вырастает до символа, не теряя вместе с тем своей жизненной конкретности. И в нем А. П. Довженко раскрывает не только видимое, но и скрытое, возможное его место в жизни и значение.

И новые формы киновыразительности помогают А. П. Довженко раскрыть глубже внутренний мир современника — мир сложный, духовно богатый. Этому помогают и авторские рассуждения, и «внутренние монологи», и своеобразные комментарии Орлюка, сопровождающие действие. Но плодотворнее всего — следование за полетом его мысли. Этот прием соответствует и развитым формам человеческого мышления, стремлению современного человека познать мир глубже.

В самом деле, человек в своих мыслях непрестанно возвращается и к прошедшему, предполагает, представляя себе картинно будущее, сопоставляя, приходит к выводам, поступкам. И искусство кино обогатилось выразительными средствами, позволяющими показывать жизнь в ретроспекции, приближенно к этому осмысливанию человеком действительности; оно следует этой особенности развитого человеческого мышления.

Так рождается кинематограф мысли с широким ассоциативным рядом.

И в фильме «Баллада о солдате» превосходные по человечности эпизоды приобретают огромный, обобщающий смысл именно благодаря тому, что введены в высокий строй размышлений авторов о судьбах поколения. За сложным ходом мысли авторов, предупредивших, что действующий сейчас на экране столь близкий всем герой погиб, — особый смысл, придающий величие, значительность всему происходящему.

Современность этих форм развития искусства подтверждается и тем, что аналогичные поиски идут и в литературе. Причем в различных, порою полярных произведениях, как «Дневные звезды» О. Берггольц, «Капля росы» В. Солоухина, стихи Э. Межелайтиса, повесть «Суровое поле» Анатолия Калинина. Эта повесть вызвала ожесточенную дискуссию. Не вступая в спор по существу, мне хотелось бы отметить, что привычные к восприятию искусства как прямого отображения жизни, оппоненты А. Калинина проглядели замысел автора: они искали точности в изображении банд власовцев, в то время как автора повести интересовало иное — как повел бы себя его герой, Андрей, хороший человек, если бы судьба случайно забросила его в ряды врагов. Писатель искал достойных путей для своего героя даже в этой недостойной среде. Авторские предположения о том, как бы вел себя избранный им герой в различной обстановке, и составили содержание этого произведения, сюжетом которого была развивающаяся авторская мысль, путешествующая в области предположений (нечто подобное я читал в книге 30-х годов «По следам героя» Дм. Лаврухина, незаслуженно забытой и давно не переиздававшейся).

Закономерен ли, возможен ли подобный сюжет, подобное построение? Ну конечно же! Литература — область человеческого духа, и любые его путешествия ей доступны.

Сейчас на этот путь вступил и кинематограф, обладающий великой силой реального изображения любых душевных, умственных предположений, путешествий и в будущее и в прошлое. Думается, что все это поиски ключей для открытия тайников человеческой мысли, желаний, стремлений.

Важно лишь, что́ открывает художник этими новыми ключами. Ибо и они — не отмычки. Путь

авторской индивидуальности могут сузиться и до субъективности. Подлинный талант тем и интересен, что умеет открывать в жизни значительное, крупное, благородное, возвышенное.

Посмотрим, как такие поиски ведутся на Западе. Повседневная жизнь американского города в фильме «Гневное око» пронизана авторскими комментариями, внутренним монологом женщины, не находящей себе места ни в религии, ни в развлечениях, ни в любви,— одиночество в большом городе, одиночество среди людей. Но родились все люди для счастья, к сегодняшнему полуживотному состоянию их привело буржуазное общество, живущее по законам джунглей. Лежа в госпитале, героиня вспоминает детство — все ее лучшие помыслы, невинные мечтания. Действительность грубо нарушает это естественное стремление человека к хорошему. Вот так авторское отношение поворачивает, освещает документальные кадры. Авторов фильма — документалистов — интересует человек, воздействие на него окружающей жизни. Но человек неотделим от общества. Жизнь вызвала и форму этого фильма.

Думается, что стремление к анализу, исследованию, познанию смысла жизни определило и часто встречающееся за последние годы перенесение финала фильма в начало. Важно узнать, н е ч т о произошло — это известно заранее,— а к а к! Сегодня зрителя интересуют не только и не столько сами события, сколько их анализ, исследование причин, попытки разобраться, понять жизнь.

Конечно, и этот прием может стать завитушкой, если исследуется незначительное, мелкое, если к а к не интереснее того, ч т о исследуется! Вот примеры: советский фильм «Бессонная ночь» и «Истина» — французский. В «Бессонной ночи» выболтано сразу главное — характер девушки. А дальше идут иллюстрации воспоминаний, не раскрывающие главного — постепенного познания ее характера, осмысления происшедшего ранее с точки зрения опыта, знания. В «Истине» гора рождает мышь. То, как совершает героиня убийство любовника, приведшее ее на скамью подсудимых, не открывает ничего в постижении ее характера. Оказывается, она убивает случайно. И зритель обманут. Путешествие в историю ее жизни не открыло ничего, никакой глубины. Вместо исследования — улики. Вместо познания жизни — сюжетные уловки.

Другое дело — французский фильм «Перед потопом» Кайатта и Спаака, где обращение к истории преступления группы молодежи служит авторам для исследования общества в разрезе, его различных слоев, анализа причин разложения умов буржуазной молодежи (чего нет, например, в фильме «Сладкая жизнь»). Оказывается, что военный психоз — причина цинизма молодежи, не видящей путей к счастью.

Искусство призвано открывать мир, показывать неизведанное в многообразии жизни. Но и «новое» различно. Это может быть приключение, которое увлекает до тех пор, пока вы не узнаете, чем оно кончится; это может быть и вихрь ошеломляющих эффектов, которые гаснут в памяти, как огни пиротехники.

А открытие хорошего человека живет в сознании как неизгладимое воспоминание о чем-то радостном, от чего светлеет на сердце, прибавляется мужества. И искусство, подарившее нам еще одного хорошего человека, заслуживает благодарности.

Подлинная задача художника — уметь находить и открывать это хорошее, возвышенное, человеческое в людях.

В произведении искусства идея кристаллизуется в судьбе человека. Красота — в чистоте морали, а не в фестивальной пестроте нарядов, в богатстве духовного мира. И если он не раскрыт художником, то самые яркие поступки воспринимаются лишь как информация.

Между тем именно на сосредоточивании внимания на самом поступке, на его исключительности строится немало фильмов («В твоих руках жизнь» и т. д.). Перечисление событий испортило такой интересно задуманный фильм, как «Ровесник века», ослабило «Простую историю», «Отчий дом». Недостаточность анализа душевного мира ослабила и фильм «Алешкина любовь» по сравнению со сценарием.

Так какие же формы подлинно новы в кинематографе? Каково его современное звучание и пути развития?

III. МИКРОСКОП, ТЕЛЕСКОП... ИЛИ АВТОР?

Больше всех размышляет о будущем киноискусства Михаил Ильич Ромм. Во всяком случае, об этом чаще узнает читатель. Вспомним его статью в журнале «Искусство кино» (1959, № 11). 5 февраля 1961 года в «Неделе» появилось пространное изложение беседы с М. И. Роммом под многообещающим заголовком «Кинематограф сегодня и завтра», а в «Советской культуре» 13 мая 1961 года — статья «Не отставать от бега времени». Мне известна и еще одна попытка М. Ромма заглянуть в завтрашний день — пьеса и сценарий «Человек с хризантемами», написанные в соавторстве с К. Минцем и отражающие в комедийной форме ближайшее будущее. На мой взгляд, из всех этих произведений М. Ромма самое бесспорное — пьеса.

Первая статья вызвала многочисленные отклики, главным образом среди деятелей театра — представителей искусства, которому М. Ромм не отвел места в будущем обществе. Такого же рода утверждения, в менее определенной форме, содержатся и в послед-

ней беседе. Но бог с ним, с театром — у него немало своих, заслуженных гренадеров. Думается, однако, что и киноискусству, коль следовать рассуждениям М. Ромма, грозит если не гибель, то, во всяком случае, прозябание, борьба с хроникерами за место в жизни.

«До тех пор к кинематографу мы не будем относиться как к настоящему искусству, пока не научимся пользоваться им. Сейчас это сложно из-за того, что картина тяжела».

Что же навело М. Ромма на такое неожиданное заявление? Видите ли, по его мнению, «вся сила литературы в том, что вы снимаете книгу с полки и читаете ее — хотите ночью, хотите днем, хотите — 10 страниц, хотите 100, если хотите — перечитываете». А в кино-де этому мешает тяжесть фильмов, отсутствие домашних аппаратов и прочие технические причины.

Ну зачем же так, Михаил Ильич? Ведь кино — давно искусство, что доказали и Вы своими лучшими работами. И зрители не между телефонными звонками и домашними хлопотами открыли его богатство, а переживая вместе со всем залом, в общих вздохах, слезах, смехе, воспринимая кинофильм в совершенстве целого, в совокупности всех его частей. Коллективное восприятие, очевидно, и при коммунизме будет увеличивать силу воздействия киноискусства.

Да так ли уж рад и писатель, если его роман, в композицию и развитие характеров которого он вложил немалый труд, стремясь в наиболее четкой форме передать читателю свою идею,— если этот роман можно снять с полки и наугад прочесть любые десять страниц? Неужели Вы уверены, Михаил Ильич, что произведение искусства сильно не совершенством целого, а лишь прелестью частностей?

Вчитываясь дальше в статью М. И. Ромма, видишь — это сказано не случайно, а выражает уверенность, что сила киноискусства — в возможности снимать жизнь, какова она есть или «почти как на самом деле». Хотя это различные формы познания — с помощью художественного или документального кино.

Авторство — основа всякого искусства. Если им пренебрегать, то, разумеется, вполне логично требовать от искусства лишь следования жизни, снимать жизнь, а из снятого зритель сам выберет, что ему нужно: то есть тогда выбор оставляется лишь «потребителю искусства» и отрицается выбор автором существенного из жизни.

Известны попытки во Франции деятелей так называемой «новой волны», а также кое-кого и в Америке работать именно так. Да и бесформенность последнего фильма Феллини «Сладкая жизнь» снижает воздействие его великолепной режиссуры.

И у нас от некоторых молодых режиссеров можно услышать подобные рассуждения: вот взять бы, мол, жизнь как она есть и снимать, снимать...

Что подвернется, то и снимать, а там что получится.

Все это понятно как протест против искусственности стандартных сюжетов, но как позитивная программа эта концепция вредит искусству, приводит его к распаду не менее, чем самодовольное ремесленничество.

И появляются бесформенные фильмы, наполненные частными наблюдениями, но лишенные четкой композиции и потому бессильные передать какую-либо активную идею. Ищут новый материал, а не мысль; тему, а не идею.

Из-за этого киноискусство, поражая тематическим разнообразием и богатством, порой удручает идейной бедностью и однообразием чувств и мыслей. Речь идет о самостоятельных авторских идеях, которые и определили бы оригинальное развитие сюжета.

Новые формы и возникают в киноискусстве в поисках возможностей выражать новые мысли.

Но М. И. Ромм считает определяющим развитие техники: «Я глубоко убежден, что искусством коммунизма, то есть искусством, которое может служить миллионам и миллиардам людей сразу, может быть только искусство, опирающееся на могучую технику коммунизма».

«Сразу» — не мерило «искусства коммунизма». Многообразие духовной культуры — вот цель. А не единовременье.

Можно согласиться с М. И. Роммом в том, что «будущее кинематографии во многом связано с электроникой». Но ведь технические открытия могут свершиться и не в нашей стране. Как не помешало развитию киноискусства социалистического реализма, что кинематограф изобретен за рубежом, так не помешают и другие открытия технических возможностей. Следовательно, что же определяет будущее искусства — техника коммунизма или идеи коммунизма? Не упускает ли М. И. Ромм возможность исследовать появление новых устремлений в киноискусстве, возникающих уже сегодня?

Конечно же, нет. Но неверные предпосылки определяют и характер поисков. М. И. Ромм видит в новой технике возможность микроскопического исследования жизни. Причем, «рассматривая поведение человека как бы в микроскопе, художник должен обладать и своего рода телескопом обобщения, для того чтобы это имело уже социальный смысл и фон. Если потерять одно из этих двух орудий, то получается либо мелочное исследование; бытовая картина без каких бы то ни было выводов, не опирающаяся на глубокие идеи, а поэтому художественно

несовершенная; либо, наоборот, гигантское поверхностное обобщение, которое грешит схематичностью и так же не приводит к подробному наблюдению за человеком».

Возникает вопрос: микроскоп увеличивает малое, телескоп приближает далекое, пусть даже «обобщает», а как же быть с тем большим, крупным, что уже есть в самой действительности? Сегодня, рядом?

Если уж искать параллели в сфере аппаратуры, то не рентген ли с его проникающими насквозь лучами, обнаруживающими скрытое в сферах мыслей и чувств, не барометр ли времени, не термометр ли страстей и чувств человека более будут полезны художнику? Но не стоит глаз, ухо, мозг и, главное, сердце автора подменять аппаратурой, даже чтобы отдать дань «веку техники». Важнее другое — поиски в области формы должны быть направлены именно сюда — вглубь, а не на малое или далекое. На углубление познания. На передачу не только мыслей героя, его чувств — но и на передачу мыслей и чувств автора.

Искусство кино становится все более лиричным; это, в частности, отличает его от «непосредственного» изображения жизни в хроникальных фильмах. Своеобразие правдивого восприятия мира художником — вот за чем следит с волнением зритель. Для этого и нужны поиски новых изобразительных средств. Ведь внутренний монолог (закадровый голос), выделенная деталь призваны обнаружить скрытое, мотивы поведения, причины явлений, поступков. Изображать самый поступок мало — человечество хочет знать больше.

К этому направлены поиски в литературе, живописи на протяжении многих лет, начиная с творчества Л. Н. Толстого. Появление этих средств в кинематографе — следствие неудовлетворенности тем, что прежние средства не могли передавать все богатство чувств человека.

Но думается, что сказать это — еще полдела, полправды. Искусство кино велико и своими иными возможностями.

Среди них одно из главных — возможность перенесения действия и в прошлое, и в сегодняшний день, и в будущее. Ретроспекция во времени тоже вызвана стремлением глубже исследовать явления, показать их взаимосвязь и непосредственно откликаться на расширение сфер познания мира. Таковы же и возможности глубокого, широкоформатного экрана и движущихся панорам — в сочетаниях первого и третьего плана, позволяющих вовремя выделить значение личности в общей массе и возвращающих ей, личности, пропорциональное место в коллективе. Эту возможность выделения через монтаж и через панораму признает и М. И. Ромм как главную силу киноискусства.

Но не являются ли все эти средства лишь выражением стремления максимально проявить «авторское» в кино? Да, кино — это наибольшая возможность для проявления авторства — оно конкретизирует авторские размышления, его «ходы», что так великолепно демонстрируют лучшие фильмы последнего времени и что не совсем удачно искал еще С. Эйзенштейн в интеллектуальных построениях, искал и А. П. Довженко — в эмоциях, в поэзии экрана. И разве не эти возможности раскрыть авторскую мысль, не только показать сам предмет, но одновременно и проявить отношение к нему делают кино искусством?

Ведь возможность воспроизведения реальной жизни — это достояние документального кино, очерка. И никогда киноискусство не сможет в этом состязаться с телевизионным и хроникальным репортажем. Но отличие художественной кинематографии, как и всякого искусства, именно в создании образа времени, образа героя, образа события, а это значит, что событие, герой, время несут на экране и авторское толкование. И интерес зачастую заключается не только в том, **что** увидел, но и **как** воспринял предмет талантливый, своеобразно мыслящий человек. В этом сила искусства, специфика его познания мира. А оригинальность взгляда на жизнь зависит от глубины постижения художником правды жизни, в чем и проявляется его талант.

Жизнь зритель знает и сам, и зачастую подробнее, чем художник, но размышления талантливого художника о жизни, о том, что он увидел в ней, зритель может узнать только из его произведения. И если художник интересен — его произведение привлекает, если нет — не спасут никакие эффектные события. Право на разговор с экрана надо завоевать и, главное, удержать за собой.

Кино сегодня может передать такие сложные построения, проследовать за такими своеобразными проявлениями духа, мысли, как романы Стендаля, Л. Толстого, как, например, рассказ Паустовского «Амфора», как поэтическая проза Ольги Берггольц, Владимира Солоухина, как поэмы А. Твардовского, в них и кристаллизуются новые формы выразительности, будущее кино как искусства.

Но авторские странствия человеческого духа не нашли себе места в предположениях М. И. Ромма о будущем. И это не случайно. Ведь автору сценария, писателю вообще не уделено в них места.

Вот что он пишет о «Неотправленном письме»: «Я не могу не восхищаться совершенством работы, в том числе и режиссера. Оба они — и Калатозов, и Урусевский — «раздавили драматурга». Чем же тут восхищаться? Ведь и сам М. И. Ромм отмечает «горячий глаз камеры и горячего режиссера при холодном невнимании к развитию человеческих отноше-

ний». Уж не с микроскопом ли носился по тайге Урусевский? Нет, как видно. И не с телескопом.

«Неотправленное письмо» не стало новаторским именно потому, что из синтетических средств кино вынуто одно из главнейших — литература. И все поиски шли не в русле времени, не по пути развития художественных форм, отражающих развитие общества, человеческих интересов и потребностей. Ведь режиссер и оператор устремили всю свою изобретательность на создание впечатления растерянности современного человека перед природой. В этом — старомодность фильма, ибо ни радио, ни наука, ни сам коллектив нового общества не могут (в фильме) помочь человеку в борьбе с природой. Лишь мужество одиночки побеждает в этом превосходно снятом фильме, но так было и во времена Джека Лондона; фильм показывает старое, а не открывает новое именно потому, что поиски не направлены на раскрытие богатства внутреннего мира современного человека.

Не случайно М. И. Ромм, упоминая о «Балладе о солдате», пишет: «...когда он начал писать сценарий (речь идет только о Г. Чухрае, а где его соавтор кинодраматург В. Ежов? — *Н. К.*), у него вышли отдельные эпизоды, а общий замысел вещи рухнул». И дальше утверждает случайность удачи этого фильма.

Но это не согласуется с фактами. Литературный сценарий был опубликован еще в апреле 1959 года в журнале «Искусство кино». Причем его обрамление, проявляющее замысел, напечатано точно, как это показано и в фильме. Скорее, можно сказать, что не получились отдельные сцены, но победил замысел! Этот замысел и предопределил высокую человечность эпизодов, которые приобретают обобщающий смысл именно благодаря тому, что введены в высокий строй размышления авторов о судьбах поколений. Этот поэтический прием показателен для путей нового в кинематографе мыслей, философии, высоких чувств, поэтических обобщений, лиричности авторских проявлений. Именно этим путем кино и развивается как искусство.

Однако, по мнению М. И. Ромма, лишь «каким-то краем то, что сделано в «Балладе о солдате», соприкасается с общим движением кинематографии». Зато, по его мнению, фильм «Сережа» в какой-то мере образчик того, к чему идет современный кинематограф.

Я нисколько не намерен противопоставлять один хороший фильм другому, но все же думаю, что принципы, заложенные в «Балладе о солдате», плодотворнее тех, что определили построение фильма «Сережа». Лучшие фильмы последнего времени вызвали ряд выступлений, в которых прокламируется как основная задача искусства изображение «маленьких» людей. Даже в «Балладе о солдате» Ю. Ханютин ищет возможности подкрепить подобные позиции. Он пишет в «Литературной газете» (11 марта 1961 г.):

«...Сейчас некоторые деятели нашего кино призывают показывать только людей великаньего роста, отрицают в праве на экран обычному человеку ростом в один метр шестьдесят пять сантиметров, в праве на изображение его драм, его мечтаний и надежд. Но зачем «или — или». Нет спору, нам нужны герои великаньего размаха, и пусть (?— *Н.К.*) слагают о них поэмы, легенды, саги. Но я вспоминаю инвалида из «Баллады о солдате», я вспоминаю Алешу Скворцова, Шурку и смертельно уставшую пожилую женщину-шофера, засыпающую за рулем, и думаю, насколько беднее было бы без них наше кино».

Я привел эту длинную выдержку полностью, ибо в ней наиболее полно высказана эта точка зрения.

Ведь искусство обращается к «малому» для того, чтобы раскрыть в нем великое! И показывает «обыкновенного человека» именно в тот момент, когда он преодолевает свой рост, что превосходно подтверждается и всеми примерами из «Баллады о солдате», приведенными Ю. Ханютиным. Это фильм о людях небольших должностей, но крупных людях. Такими их увидел художник. Так же как и Коростелев в «Сереже», они раскрываются в своем душевном богатстве, поэтому их «драмы, мечтания и надежды» и имеют право на внимание зрителей. И рост 165 — это не «средний рост», а маленький, по которому нельзя мерять искусство. Александр Петрович Довженко в «Поэме о море» писал: «Плохо вы смотрите, глаз у вас маленький, поняли? И смотрите вы понизу». А подлинное искусство смотрит не понизу, а в глубь жизни. Это два разных понятия.

Утверждать, что фильм «Сережа» — это передача жизни как она есть, примитивно и ошибочно. Это очень умелое и выпуклое, последовательное выделение драматургом, режиссурой, оператором не только существенного в происходящем, но и своей, авторской позиции. Ракурс, выделение детали, композиция кадра, монтажные сопоставления передают не только своеобразие восприятия мира ребенком, но и авторскую иронию и обнажают подлинную суть вещей. Это не микроскоп, а рентген.

Да, здесь рассматривается малое, и оно просвечивается насквозь и обобщается авторским отношением, раскрытием через ракурсы и монтаж, что так же правомерно, как и раскрытие образов через внутренний монолог, через авторские комментарии в фильмах А. Довженко — Ю. Солнцевой, Г. Чухрая — Г. Ежова.

Свободное пользование этими различными формами передачи авторского понимания жизни — сви-

детельство доверия к зрителю. Доверие к тому, что он поймет всю их условность.

Автор доверяет зрителю свои сокровенные думы, интимнейшие восприятия, сложнейшие ходы мысли, рассуждения и смело, как близкого друга, берет с собой в путешествия мысли. Он доверяет разуму зрителя, его способности отправиться в неизведанное, чем является каждый настоящий сюжет.

Недоверие к этой способности зрителя стать на авторский путь вызывает следование канонам драматургии.

«Самосознание зрителя... выросло настолько, что его зрением не надо руководить», — советует Н. Велехова («Литература и жизнь», 13 ноября 1960 г.), повторяя одну из тривиальных мыслей, часто встречающуюся в нашей критике.

Но ведь искусство не просто показывает, а открывает мир! Не отсутствие ли авторских открытий вызывает законные претензии к скудости и общеизвестности изображаемого на экране? В «Иркутской истории» А. Арбузова Сергей хорошо говорит: «...не показывайте мне то, что я сам знаю».

Думается, что беда нашего искусства не в малом метраже (как предполагает Е. Габрилович в газете «Литература и жизнь» от 11 декабря 1960 года), а в малом количестве мыслей. Бывает, что в полнометражном фильме мыслей не наберешь и на короткометражку. У иного автора не хватает фантазии даже на название. Зато он умеет подсмотреть живые детали жизни. Эти детали привлекают, вызывают даже радость узнавания — как верно! Но не дают радости познания — ах, вот оно как! Какая же радость длительнее?

И недоверие к зрителю проявляют, на мой взгляд, не те художники, которые ведут его за своими размышлениями о сложности мира, повествуют о своих, авторских чувствах, а именно те, кто ограничивается демонстрацией отдельных жизненных явлений без попытки проникновения в их суть. Недоверие в том и заключается, что такие авторы считают, будто бы зрителю ничто, кроме хода событий, не интересно, что он неспособен увлечься сложным, предпочитает простое, наглядное. Но ведь это простое зритель большей частью знает сам! И часто лучше, чем авторы фильма! И больше! И подробнее! Что же тогда делать?

И тут-то и возникают поиски необычного — поиски иной, не показанной еще среды; кино отправляется в путешествие за необычным, не виданным, экзотичным (куда и отправились некоторые творцы «новой волны»). Конечно, нечто показанное впервые, да еще с документальной точностью, поражает. И зритель бывает благодарен. Но в этом ли задача подлинного искусства? Вернее, ограничивается ли этим его задача? Даже в области познания? Ведь главное — не невиданное, а не познанное, его суть. Киноискусство сегодня может больше, чем только показывать.

В великолепном итальянском фильме «Все по домам» его герой в конце восклицает: «Не довольно ли только смотреть!» — и берется за оружие, чтобы вмешаться в жизнь, переделать мир.

IV. ПРЯМОЕ ИЛИ ПЛОСКОЕ?

Во время дискуссий Второго Международного московского кинофестиваля многих волновали именно эти вопросы. Жорж Садуль даже попытался доказать извечность подобной дискуссии, сообщив, что еще Люмьер и Мельес на заре кино спорили, надо ли снимать в декорациях или на натуре, «жизнь» или «литературу». Садуль, как историк, обратился за истиной «вспять» — к прошлому, мне же хочется искать впереди.

Польский критик Ежи Плажевский составил даже протокол «похорон» таких, по его мнению, отживших средств киновыразительности, как монтаж, крупный план, сюжет и т. д.

Французский критик Марсель Мартен поразил непосредственностью восхищения тем, как использована лупа времени в «Большой олимпиаде», и счел это главным открытием, достижением современного кино! Несколько странно, что он, так подробно и интересно описавший приемы киновыразительности в своей книге «Язык кино», вдруг сам всю ее позабыл, как бы начав воспринимать киноязык от его первого лепета, от истоков кинослова.

Но все эти экскурсы и в прошлое и в настоящее понадобились в данном случае для провидения будущего: умирает кино сюжетное, сентиментальное, драматичное — побеждает наблюдение жизни, ее поток во всей его непосредственности. Так полагает Мартен. Сентиментальным фильмом он назвал даже «Похитителей велосипедов» за то, что там есть попытки воздействовать на чувства зрителей. А это, по его, Мартена, мнению, недостойно, архаично. Надо только показывать. Никакой подсказки зрителю. Сама жизнь пусть вызовет эмоции, выводы, раздумья. Такое кино Марсель Мартен и назвал «прямым кино».

Что ж, яснее не скажешь. И за это спасибо.

Понятны и мотивы выступления Мартена, возмущение потоком канонических фильмов так называемого «коммерческого кино» на Западе и восхищение свежестью, непосредственностью полудокументальных фильмов кинематографической молодежи Франции.

И я готов разделить восхищение лучшими из этих фильмов. Тем, что и как в них показано. Но

вместе с тем у меня возникает и неудовлетворение ограниченностью французской «новой волны». И я далек от категоричных выводов таких критиков, как Марсель Мартен. Особенно о будущем кино.

Мне думается, что интерес к этим фильмам вызван часто любопытством, необычностью показанного, обнаружением в простом, окружающем зрителя ежедневно того, что он не замечал. Очевидно, такие фильмы будут всегда. Но только ли такие? И за ними ли будущее?

Мне думается, что такие фильмы сильны только тогда, когда говорят о простом, несложном, воспринимаемом лишь в непосредственном показе. А этим не ограничивается современный мир. Этого мало для круга интересов современного человека.

Даже такой превосходный фильм, как «Голый остров», оперирующий значительно большим кругом кинематографических средств, чем те, которые оставляют кинематографистам будущего Мартен и Плажевский, тоже раскрывает лишь извечную простую истину, не претендуя на более сложные открытия и проникновения.

А мир бурлит и движется! Сегодня простых истин мало!

Невысказанное слово — вот что мучает художника, не дает ему спать, призывает к творчеству. Невысказанное авторское слово — выразитель его раздумий о проблемах, волнующих мир.

И в том, что киноискусство наконец обрело язык для раскрытия этих мыслей художника, и заключается, на мой взгляд, залог его будущих успехов.

Есть кино п р я м о е. Но есть и кино д р а м а т и ч н о е, стремящееся взволновать зрителя историей жизни человека, его судьбой. И, наконец, есть новое кино — а в т о р с к о е, п о э т и ч н о е, л и р и ч н о е, раскрывающее переживания и мысли автора, талантливого мыслителя, термометра времени, «чувствилища», наиболее обостренно переживающего радости и горе народа. Разве следить за полетом мысли такого художника, такого Человека не увлекательно?

Возможность включиться в круг мыслей выдающегося человека вызывает интерес к художественному произведению.

И чем больше кино накапливает средств проникновения в психологию человека, в его внутренний мир, тем более могущественным искусством оно становится.

Этот спор трех видов кино идет во всем мире.

Вот «Сладкая жизнь» Феллини — это ворох аргументов, выложенных на стол для доказательства простой истины: верхушка итальянского общества деградирует. Сложно ли это для познания? Нет. Это общеизвестно. Но не до такой степени. И фильм увеличивает количество доказательств. Вот «прямое кино». Что показывается, то и есть. Не больше.

Вот фильм Висконти «Рокко и его братья» — это второй путь. Драматичное кино, в судьбе семьи отражающее судьбу Италии. Этот фильм, как и «Перед потопом» Кайатта, оснащенный всеми средствами драматического кино, усугубленными и развитыми открытиями Достоевского, сосредоточенным психологизмом, открывает ту же современную Италию больше и глубже, чем «Сладкая жизнь». Средствами трагикомедии, высокого гротеска Луиджи Коменчини в фильме «Все по домам» совершает изумительные открытия в итальянском народном характере.

И вот третий путь — кино авторское, поэтическое. Это фильмы А. Довженко, Г. Чухрая и т. д.

Я считаю, что в них будущее кино. Потому что их форма позволяет говорить о главном — о сложном. И помогает людям разбираться в жизни, в «проклятых вопросах».

А это именно то, чего, по-моему, ждет сегодня зритель.

И если он отворачивается от некоторых фильмов, где автор пытается вести его за собой, то тут, мне думается, дело в качестве — ведет неумело, навязчиво, назойливо. А не в принципе.

Новые формы искусства вызваны формами жизни. Художественное развитие выражает развитие общества, человечества, его мышления.

Углубленное исследование человеческой психологии вызвало к жизни творчество Льва Толстого. Это был переворот в литературе. Хотя он и осуществлялся по-разному различными художниками от Горького до Чехова.

Взгляните, как сегодня меняется направление науки.

Академик М. Келдыш в одном из докладов говорил: «Наиболее актуальные направления современной науки — это те, которые проникают в глубокую структуру материи, изучают различные процессы перехода и управляющие процессы в человеческой деятельности, в организмах, и в частности в деятельности мозга... Характерной особенностью современного этапа развития биологии является изучение внутренней организации процессов жизнедеятельности, проникновение в микромир клетки и ее ядра. Это открывает новые возможности познания жизненных процессов и управления ими в интересах человека... Овладение направленным изменением наследственно передаваемых свойств открыло бы новые большие возможности...» — и т. д.

Вот они, пути науки, вызванные потребностью человечества. Но разве не те же потребности должны вызвать и новые пути искусств?

Искусство, его деятели отвечают за соответствие потребностям времени. К этому стремятся и новая литература, и живопись, и театр...

И кино! Но путь этот — не путь «прямого кино», как бы хороши ни были отдельные фильмы этого направления. Потому что они, изумляя зрителя, оставляют его беспомощным перед сложностью современного мира.

А задача современного искусства, как и современной науки, проникновение вглубь и изменение «наследственно передаваемых свойств» от прошлого мира. Искусство должно способствовать формированию нового человека, человека нового времени, нового, коммунистического мира!

И не случайно, что фильмы «прямого кино» более всего преуспевают в разоблачении низкого и низменного, пороков отмирающего общества. Они наглядны. Но такие фильмы редко поднимаются до главной задачи искусства — раскрытия возвышенного. Часто скрытого, еще лишь зарождающегося. Но ведь для этого нужны и более совершенные средства искусства — нужны и рентген поэзии и, главное, мысль — обобщающая, анализирующая, зовущая вперед. А раскрытие человечного и возвышенного — вот задача искусства перед фронтом низменного и реакционного.

Естественно, что новые задачи требуют и новых форм. В частности и сюжетных. Но каких?

V. ФОРМЫ И КАНОНЫ

Все явственнее слышен треск рассыпающихся сюжетов, условной игры, правила которой давно известны зрителям, задолго до их прихода в зал кинотеатра.

Сталкивание всех сил в концентрированном конфликте, обязательный отыгрыш всего начатого и показанного — в этом недоверие к зрителю, к его мыслительным способностям. Как будто он может играть только в шашки, да и то в поддавки.

А в жизни иначе. Свободные формы построения сюжета по развитию мысли все больше завоевывают место в кино. Следить за мыслью философа, поэта, исследовать и обобщать, проникать сквозь слои времен и туманы далей может современный кинематограф. В этом его сила. Думается, что на этом пути и его будущие победы.

Сегодня спорить о нужности свободного сюжетосложения, может быть, уже и ни к чему. Ведь даже самый ревностный блюститель драматургических правил В. Волькенштейн, переиздавая в 1960 году свою «Драматургию», в предисловии написал: «Прелесть многих драматических произведений связана с отступлением от ясно выраженной и широко развитой драматической конструкции».

Но это не значит, разумеется, что конструкции не нужно никакой. Напротив. Новые формы построения сюжета по развертыванию мысли требуют еще большей четкости построений.

Режиссер Т. Лиознова поставила фильм «Евдокия» по сценарию В. Пановой. Картина начата вяловато, весьма неточно и маловыразительно. Причина — исчезновение авторского отношения, мягкого юмора сценария. Но вот разговор мужа с Евдокией об измене — и сразу все становится интересным, крупным, фильм захватывает, заставляет волноваться, переживать, вызывает слезы. Возникает сюжет. Затем начинается интереснейшая история о девушке — легкомысленной и непосредственной, попавшей на фронт и вдруг зачерствевшей, ожесточившейся на жизнь. Это превосходное открытие, новый характер, великолепно сыгранный Н. Защипиной. Но эта оригинальнейшая фигура, достойная отдельного фильма, не «развернулась», не исследована. А главная беда в том, что ее история уводит в сторону от сюжета, и фильм «отпускает» и вянет. Так произошло и в фильме «Отчий дом»: авторы пошли за попутно увиденными случаями жизни, потеряли идейный замысел, ослабили к финалу воздействие фильма.

Огонь, зажженный искусством, должен гореть в душе дольше, чем длится демонстрация фильма. Нужно это для того, чтобы фильм выполнил свою общественную функцию.

Своеобразие композиции не означает ее отсутствия. Напротив, перед новаторами особенно остро стоит проблема мастерства, без которого лучшие замыслы остаются лишь намерениями. Чем новее замысел, чем смелее мысль, новаторство, тем совершеннее, отточеннее нужна форма. И в первую очередь сюжетная. От сюжетного решения и зависит конечный результат — убедительность произведения. Лишь точно найденное сюжетное решение переводит идейный замысел в идейно-художественное воплощение. И чем новее, непривычнее мысли, взгляд художника, тем более четкое решение сюжета ему необходимо. Ведь сюжет — это не канон, а средство решения замысла. И тут нужно наиболее четкое решение — пропорция всех частей. Не самотек жизненных явлений, не «поток», а подготовленное русло.

Четкость формы — это четкость мысли.

К сожалению, сценарию В. Пановой при всех его достоинствах недостает этой четкости формы. Еще меньше его в интересном фильме режиссера Т. Лиозновой. Может быть, именно потому, что в нем так много отдельных удач, ощущается слабость, непропорциональность целого.

Это принцип? Но «бесформенность» как принцип — это и есть «поток жизни», из которого вы-

хватываются отдельные элементы, частности наблюдений.

Современные сюжеты многообразны и непохожи зачастую на изведанные, они противоречат многим, будто бы незыблемым правилам. Но это требует от художника более настойчивых поисков новых форм, точности выражения. Вернее, отточенности формы, выражающей новое.

К сожалению, часто призывы бороться с каноническими сюжетами сочетаются с рекомендацией отказаться от формы вообще, зовут к бесформенности. Однако новое в искусстве никогда не уничтожало целиком старое, вбирало его, переосмысливало.

М. И. Ромм в статье «Не отставать от бега времени» весьма убедительно и, как всегда, остро критикует канонические, ставшие штампами формы сюжета. Кто же станет с этим спорить? Плохое — плохо. И это всем очевидно. Думается, даже тем, кто такие фильмы делает. Просто они иначе не умеют. И прибегают к испытанным средствам. В статье Ромма немало верных замечаний, в частности и таких, которые опровергают некоторые его собственные вчерашние утверждения и... практику. Но нет в ней уверенности и ясности. Куда же бежит время и куда «бежать» художнику, чтобы от него не отстать? Видно, что позитивная программа М. И. Ромма менее ему ясна, чем отрицание. Но ведь и в отрицании видны утверждения.

Вот одно из главных.

По мнению М. И. Ромма, в картине «Сережа» «лучшее... это как раз первые ее части, как бы не связанные единой драматургией. Относительно слабее финальные части, в которых разрабатывается единая драматическая тема отъезда семьи в Холмогоры. Именно начальные части картины, в которых режиссеры совершенно свободно ведут наблюдения за ребятами, за их горестями и радостями, не будучи связаны никакой «железной» драматургической схемой, наиболее художественны. Именно в них я вижу то новое, что появляется сейчас в кинематографе»:

Итак, опять «Сережа» и снова те же утверждения. На этот раз более ясно выраженные. М. И. Ромм видит лучшее там, где, по его мнению, изображается непосредственный процесс жизни, лишь подсмотренной художником. Оставляя в стороне ошибочность подобного определения этих сцен, весьма искусно построенных, а не «подсмотренных», обратимся к существу, к выводам статьи М. И. Ромма. Итак, начало фильма его радует. А финал, то есть те сцены, в которых все накопившиеся противоречия обостряются в конфликте, оставляет его равнодушным.

Может быть, это произошло потому, что данный конфликт его не взволновал? Если так, виноваты авторы фильма, не сумевшие это сделать, «виноват» и М. И. Ромм тем, что его подобные проблемы не волнуют. Но не принцип. Не теория. Не сюжетосложение.

Ведь конфликт — это высшее проявление человеческих характеров в момент столкновения различных взглядов на жизнь. Так и в фильме «Сережа» — разные взгляды, разное отношение к жизни, к мальчику Коростелева и матери Сережи особенно явственно, сильно проявляются именно в финале. И сам Сережа в почти безмолвном путешествии по лесу с Коростелевым осмысливает свою жизнь впервые, как бы взрослеет на глазах. И это «подсмотрено»!

В этих финальных сценах — высший накал страстей, проявление характеров, высокая температура искусства человеческих отношений.

Но М. И. Ромма это интересует меньше, чем более слабое проявление тех же чувств в предыдущих сценах. Как только авторы стремятся взволновать его средствами искусства, сделать участником, сопереживателем их драмы, он протестует. Это, мол, устаревшие приемы, «жесткая схема» и т. д.

А в чем же задача искусства? Не в том ли, чтобы взволновать жизнью героев, проблемой, идеей, мыслью?

Ведь как бы ни были интересны зарисовки, приметы жизни, без раскрытия ее существа они остаются лишь видимостью правды. Что открывает экспозиция в фильме «Сережа»?

Малое. И простое. А финал — сложное, существенное. Здесь раскрыта идея произведения. То, что было забавным в начале, становится драматичным в финале.

Но М. И. Ромм, известный зрителю как создатель напряженных драм, неожиданно в своей статье заявляет, что это устарело, и не предлагает иного пути. Просто ему это уже неинтересно. Бежим дальше. За бегом времени. Чтобы не отстать.

Но «бег времени» подлинного искусства целеустремлен к выражению нового в жизни.

В одном из наиболее интересных фильмов Второго Московского кинофестиваля — «Голом острове» — многое как будто подтверждает высказывание М. И. Ромма. Здесь точно увидены тяжелые условия жизни, труда японской крестьянской семьи. Как будто все уже познал зритель, проследив благодаря режиссеру и оператору за четырьмя однообразными временами года. Но вот умирает ребенок. Умирает случайно, даже не очень ясно почему. Как, вспомним, и Сергей в «Иркутской истории», что вызвало в свое время сетования критика Ф. Светова («Знамя»,

1961, № 7): «по воле автора», «по железной схеме сюжета».

Для чего же автору этот «ход»? Ощутить всю силу драмы этих людей можно, увидев их в момент сильнейших потрясений. Так, смерть Сергея помогла ярко, наиболее убедительно показать моральный взлет Вали, то есть выразить основную идею пьесы Арбузова.

Так, в «Голом острове» смерть ребенка помогла выявить скрытые за внешней покорностью, монотонностью существования, незыблемостью и неизменностью этой жизни нарастающие чувства протеста у женщины.

Ее взрыв отчаяния — решающий для идеи фильма поступок. Она опрокидывает бадью с водой, вырывает из земли корни растений — пусть не живет ничто, если мертв ее сын. Пусть эти растения, поглотившие всю ее жизнь, жизнь ее сына,— пусть все это погибнет.

Тут, в этом моменте,— главный конфликт, протест против такого существования. Чем был бы без этого фильм?

А ведь это «традиция», сделано по схеме.

Только сила драмы накалила все. Первые сцены — «наблюдения» —убедительно отвечали на простые вопросы, показывали несложное. Финал фильма с помощью сюжетных средств, свойственных драматургии, раскрыл сложное, крупное, глубинное, поднял его на поверхность. Для исследования более сложного нужны и более сложные инструменты, более сложные формы искусства. А иногда нас зовут к примитиву, к простому наблюдению, называя стремления к обобщению, накалу, драматизации устаревшими, архаичными.

Я мог бы понять М. И. Ромма, если бы он в своей статье стремился искать новые средства для выражения главного — накала конфликта, выражения идеи, для большей активности искусства.

Не вернее ли вести поиски в этом направлении, призывать искать новые формы, чтобы не только показывать жизнь, но и объяснять ее и переделывать, что и делает М. И. Ромм в своей творческой практике, особенно в последнем фильме «Девять дней одного года».

Мне думается, что призыв показывать жизнь так, чтобы главное выявлялось случайно, походя, среди незначительного, без подчеркивания, обедняет искусство кинематографа, возвращает его к прошлому, на более низкую ступень развития.

Искусство, призванное показывать существенное, не может пройти мимо взрывов страстей. Высокая температура времени возбуждает и высокую температуру искусства.

И искусство, показывающее наибольшее напряжение борьбы, взлеты страсти, естественно, помогает более глубокому познанию человека, сильнейших проявлений человеческих характеров. Для этого каждое искусство, как и кинематограф, накапливает разнообразные средства выразительности. Для того и ведут поиски разнообразных художественных форм различные художники.

Если взглянуть на современную нашу молодую литературу — на поиски поэтов, то в их новациях (если отбросить «изобретение велосипедов», что, очевидно, всегда суждено молодежи) ясно ощущается стремление сильнее столкнуть людей для выявления их раздумий, взглядов, философии. Я бы сказал, что молодая наша литература ярко конфликтна и не ограничивается наблюдениями, а настойчиво проявляет авторские взгляды на жизнь; авторы часто прямо вмешиваются в действие и уж, во всяком случае, не оставляют читателя наедине с «потоком». Когда на экран перенесли «Последние залпы» — вернее, перенесли наблюдения Бондарева без его авторских размышлений,— произведение потеряло свою ценность, обобщение, осталось в пределах свидетельских показаний об одном из военных эпизодов.

Кино должно искать и, к счастью, уже находит свои выразительные средства для передачи этой авторской позиции, для более близкого, задушевного контакта автора и зрителя.

Произведения молодой литературы характеризует и большое внимание к отточенности формы, к поискам новых сюжетных, композиционных форм и т.д., но никак не поиски передачи лишь потока наблюдений.

Отточенность формы — лучший способ разговора и с читателем и со зрителем.

Современные идеи воплощаются в активные современные формы.

Почему же такие сходные процессы происходят и в литературе, и в живописи, и в киноискусстве?

Да потому, что они вызваны главным — направлением жизни нашего народа, выраженным столь точно и вместе с тем возвышенно в новой Программе КПСС.

Вся Программа зовет к гражданской активности, к вмешательству в окружающую жизнь, с тем чтобы построить коммунистическое общество. Программа начисто лишена созерцательности, хотя ведь и есть что созерцать сегодня, после огромных успехов советского народа! Программа зовет к активности, к борьбе, к вмешательству в жизнь, к улучшению ее, переустройству.

Этого же хотят и авторы лучших произведений искусства и литературы. Отсюда и возникновение более «активных» художественных форм. Раскрепощенная творческая личность — не просто созерцатель, а созидатель, активно вмешивающийся в жизнь, проявляющий себя, свои раздумья, ратующий за свои идеи.

Раскрытие в человеке его лучших свойств становится главной задачей искусства и литературы.

Какая сила веры в человека пронизывает всю Программу! Чтобы создать такую Программу, надо твердо верить в лучшие свойства советского человека. Именно на них и опирается Программа.

Вырастает у советских людей чувство личной ответственности за свое поведение, за свои намерения, за свои потребности, которые не должны войти в противоречие с интересами коллектива, всего коммунистического общества.

Поэтому современно то искусство, которое направлено на выработку у человека этого высокого чувства ответственности перед будущим. Разумеется, искусство призвано воспитывать его не только на высоких примерах, но и раскрывая процессы становления, воспитания.

Фильм «Сережа» на примере отношения к маленькому мальчику учит взрослых жить ответственно. Эта идея пронизывает весь фильм и в юмористической сцене, где Сережа говорит дяде, что тот дурак, и в драматическом накале финала. Это современная идея. Ответственность пронизывает всю жизнь нашего общества.

И искусство оказывает облагораживающее влияние на общество, на его мораль.

Конечно, не в таких вульгарных формах, как это показано в фильме «День последний, день первый»: девушка поет прекрасную грузинскую песню — стоящий за занавеской бандит вспоминает свою первую любовь, роняет длинный нож и раскаивается. Увы, так же и в первой программе Московского театра миниатюр грабитель собирается снять с девушки пальто, но отец принимает его за кавалера дочери и приглашает в дом выпить чаю. Девушка играет на скрипке, бандит умиляется и уходит, никого не тронув.

Подобное примитивное понимание мощи воздействия искусства заслуживало бы пародии, осмеяния молодым театром, но пьеска поставлена всерьез.

Упрощенные представления о воздействии искусства на зрителей приводят к поверхностным иллюстрациям, схемам, будто бы важно не как, а что показать.

Так, например, в фильме «Конец старой Березовки» по сценарию Г. Мдивани, поставленном В. Эйсымонтом, рабочий-строитель Дегтярев то и дело декламирует сентенции о том, что он стал строителем для того, чтобы людям жилось хорошо.

Интересно сопоставить монологи Дегтярева с монологами Зарудного из «Поэмы о море». Хотя председатель колхоза произносит и еще более «высокие слова», но они выражают высокие мысли, собственный ход рассуждений, конкретизированный своеобразием не только лексики, но и мышления, восприятия мира. Всего этого лишен Дегтярев, его слова — точное повторение газетных передовиц, мысли — пункты постановлений, чувства — в первую очередь восхищение самим собой.

То, что Арбузову в «Иркутской истории» послужило материалом для исследования характеров на протяжении всей пьесы, здесь, у Г. Мдивани, решено скороговоркой, в одном эпизоде.

Упрощение сложных явлений — черта мещанского искусства, так как именно обыватели имеют на все случаи жизни готовые рецепты.

Нет, искусство не аптека и не выставка мод. Оно может больше, чем инструктировать,— оно может помочь постигать, самостоятельно мыслить.

Иначе к чему же оно, искусство?

В «Поэме о море», когда негодяй с «совестью клопа», надругался над любовью его дочери, Зарудный восклицает: «Если мы можем такое учинять друг другу — растлить, оклеветать, унизить,—зачем тогда нам это море? Зачем рубить нам старые леса, переносить десятки сел? Зачем нам новые моря, если в душе у нас не волны морские, а болотная гниль?»

Искусство не может «строить моря». Но оно может формировать характеры поколения, не дать им пасть до клопиной низости, помогать людям совершенствоваться, готовиться к жизни в коммунистическом обществе по принципам, сформулированным в новой Программе КПСС.

Итак, за что же отвечает искусство?

Металлург отвечает за сталь, колхозник — за урожай. А искусство отвечает и за высоту патриотизма доярки, и за взлет творческой мысли рационализатора, и за низость очковтирателя и обманщика.

Потому что искусство отвечает за мораль общества.

ПОДРОБНЫЙ РАЗГОВОР

В течение месяца проходил Всесоюзный семинар кинокритиков. Пятьдесят участников этого семинара, съехавшиеся из разных республик и городов, слушали лекции по истории и теории киноискусства, беседовали с режиссерами и драматургами, обсуждали новые фильмы, анализировали наиболее интересные явления в кино. Наш журнал предложил слушателям семинара посмотреть и разобрать одну из последних работ киностудии «Ленфильм» — «Горизонт», поставленный режиссером И. Хейфицем по сценарию Г. Бакланова. Думается, читателям журнала будет интересен разговор о картине, который вели участники семинара.

Горизонт

По-разному оценивался этот фильм.* Одни видели в нем удачную и интересную работу режиссера, другие говорили о потерях, которые понес сценарий, третьи сурово судили о недостатках картины. Но почти в каждом выступлении речь шла с позиций жизни; именно верностью жизни, ее насущными потребностями, ее большими и сложными вопросами поверялся фильм. Поэтому и беседа часто выходила за рамки узкопрофессиональных суждений, ораторы обращались к непосредственным жизненным впечатлениям, сопоставляли увиденное с действительностью.

Итак, слово участникам семинара.

А. ЩЕРБАКОВ (Одесса):

Когда на вступительных титрах этого фильма появляется имя Иосифа Хейфица, а вслед за тем — емкое, многообещающее слово «Горизонт», думаю, что у каждого зрителя возникает чувство большого ожидания.

Для меня это ожидание в значительной степени оправдалось.

Одно из достоинств фильма я вижу в его поэтичности, большой задушевности и влюбленности авторов в своих героев. Эта влюбленность сразу же передается зрителю.

Не наделяя молодых целинников подробными индивидуальными характеристиками, авторы фильма рисуют коллективный портрет 10-го класса «А», вступающего в жизнь. Это интересно. Ведь проблемы связи школы с жизнью, пути нашей молодежи от школьной скамьи к труду на производстве занимают и волнуют сегодня буквально всех — нашу партию, наше государство, общественность, каждого советского человека.

Можно вспомнить отдельные кадры фильма, в которых взволнованно и психологически тонко И. Хейфиц показывает, как во вчерашних школьниках — детях постепенно складываются качества труженика, гражданина нашего общества. К примеру, эпизод на почте мне кажется одним из лучших в картине.

И все-таки новый фильм, взятый в целом, досадно разочаровывает, в чем-то он ограничен. В чем же?

В прошлом году журнал «Юность» напечатал роман В. Аксенова «Звездный билет» и киносценарий В. Розова «А. Б. В. Г. Д...» — произведения, вызвавшие большой отклик и в критике и у читателей. Героям этого романа и этого сценария присуще одно общее качество — они всем недовольны, им ничего не нравится в окружающей их жизни, они на все сердятся, брюзжат. Но сказать о них только это — значит сказать не все. Очень многие читатели, в том числе и я, отдают этим юношам и девушкам свои симпатии за то, что они—размышляющие люди. Розовский Володя и его сверстники из «Звездного билета» не хотят получать готовыми все ответы, они ищут их сами, они думают, спорят. Конечно, эти юнцы то и дело перехлестывают, порой нарочито фрондируют, но привлекает в них то, что они самостоятельно судят о жизни, хотят понять ее.

Такая молодежь, разумеется, есть у нас. Но имеет ли она право называться героем нашего времени? Конечно, нет. Ведь такие фрондирующие молодые люди, составляющие, кстати, ничтожное меньшинство нашей молодежи, лишены самого драгоценного

---

* Сценарий Г. Бакланова. Постановка И. Хейфица. Операторы В. Дербенев, В. Карасев. Композитор Н. Симонян. «Ленфильм», 1961.

качества передового современника — чувства личной ответственности за историю, жажды деятельности.

И вот мне казалось, что И. Хейфиц — большой художник, чутко ощущающий пульс времени,— своей новой картиной вступит в страстную полемику с теми, кто в понимании типичного образа молодого героя стоит на позициях В. Аксенова и В. Розова. Очень жаль, что этого не получилось. В «Горизонте» отсутствует активная авторская позиция, фильм не противопоставил «недовольным» настоящих, умных и целеустремленных молодых людей, которые не только милы и веселы, но и немало имеют за душой, активно вторгаются в жизнь, как ее полновластные и полноценные хозяева. Герои «Горизонта», к сожалению, духовно бедны, почти бездумны.

Д. ДУДКИН (Душанбе):

— Что происходит в фильме? Приезжает на целину группа одноклассников, воодушевленных самыми лучшими помыслами. Они хотят честно работать на целине. Здесь и возникает первая тема фильма, а именно — испытание на прочность, мужание характера человека, который получил аттестат зрелости, но еще не знает жизни.

Однако тема эта повисает в воздухе, не раскрывается в образах героев. Авторам нужно было столкнуть их с действительностью, с суровой, напряженной деятельностью на целине, показать, что жизнь сложна и нелегка. В фильме же герои идут по гладкой дорожке. Если они не смогли сразу запрячь коня, то потом они быстро этим овладевают. Но не происходит более существенного: герои не осмысливают жизнь в результате непосредственного знакомства с ней в трудной, суровой борьбе. Ведь, по существу, ни с чем серьезным ребята не сталкиваются.

В картине авторы пытаются показать два разных поколения, каждое из которых несет свое, важное. Но если за старшим поколением стоит большая человеческая правда (она выражена и в образе директора совхоза, и даже в таком эпизодическом персонаже, как сторож), то что же зритель видит в молодежи? Ничего, кроме молодости, кроме благородных помыслов. Характеры ребят не разработаны, и то, что происходит в фильме, не убеждает нас в том, что молодые смогут достойно сменить стариков. Нельзя доверить им совхоз, не смогут они в нем работать, выращивать хлеб. Они ничему не научились у стариков, не унаследовали их силу, мудрость, умение. На мой взгляд, это серьезный просчет авторов фильма.

Несколько слов об образе Сергея — парня, который бросает работу и решает уехать с целины. Поступок его таков, что непонятно, почему все-таки Сергей остается, что заставило его повернуть обратно. Было бы куда убедительнее, если бы он ушел, такое решение органичнее для характера героя.

И последнее — о месте действия фильма. Оно нейтрально, не чувствуешь, что перед тобой целина. Действие картины вполне могло происходить в десяти километрах от Москвы, ничего от этого бы не изменилось.

Вспомните итальянские фильмы. После просмотра итальянских картин мне обычно кажется, что я свободно могу бродить по городу, который только что видел, и не заблужусь в нем. Точно так же, как в «Поднятой целине» Шолохова или других его произведениях, я знаю все тропинки, по которым ходили герои. В «Горизонте» образ целины как места действия не входит в сознание зрителя. А ведь важно, чтобы мы полюбили не только персонажей фильма, но и этот край, во всей его поэтичности.

Эту мысль Д. Дудкина развивает в своем выступлении А. КИТАЙНИК (Новосибирск):

— Для художника выбор места действия — это не только его обозначение. Если И. Хейфиц и Г. Бакланов взяли местом действия целинный край, значит, они хотели показать именно целину, а не просто 10-й класс «А», приезжающий на работу в деревню. Именно поэтому я хочу высказать в адрес авторов фильма свои претензии, рассматривая картину прежде всего с позиций отображения целины.

В Сибирь приходило много эшелонов с целинниками, их встречали с оркестрами и без оркестров. Это было в 1953—1954 годах. Где распахивался горизонт — была голая степь. В то время кинематографисты сняли это и назвали фильмы «Первый эшелон», «Это начиналось так...». Тогда авторы имели право показывать жизнь на целине в самом ее зародыше, передать свои первые о ней впечатления. Но прошло уже семь лет с тех пор, как молодежь поехала с первыми эшелонами на целину. Теперь стали убирать урожаи весомыми миллиардами пудов, выросло поколение целинников, поколение новых людей. Целина стала равна великим гигантским стройкам первой пятилетки. Если мы сегодня говорим об эпосе Магнитки, об эпосе Комсомольска-на-Амуре, о Днепрогэсе, то мы также можем говорить и о целине как о деле исторически уже решенном.

И поэтому, когда художник снова обращается к целине, то хочется, чтобы целина была не просто условно обозначена. Хочется увидеть результаты семилетней борьбы за нее, хочется увидеть не эскизные зарисовки, а глубокие, жизненные столкновения людей — участников этой битвы.

Я воспринимаю тему фильма как тему эстафеты поколений и считаю, что это — интересный замысел. И все же было бы куда правдивее и,

главное, результативнее показать столкновение ребят с истинными целинниками, с теми, кто выращивает и собирает урожаи. В фильме почему-то фигурируют бывшие партизаны и нет тех людей, которые выросли на целине и которые сегодня определяют ее судьбу. Я не верю в директора совхоза, в то, что он целинник, не верю в Лихобабу, в Шуру — «хозяйку степи». Эти люди не могли повлиять на воспитание молодежи, передать им живой опыт своей работы на целине. Поэтому я согласен, когда говорят, что действие фильма могло протекать и в десяти километрах от Москвы, оно по-настоящему не связано с целиной.

К сожалению, только перед самым обсуждением мне удалось познакомиться со сценарием. И вот что странно: И. Хейфиц не увидел любопытной детали, четко обозначенной в сценарии Г. Бакланова. Ведь все происходит в течение небольшого отрезка времени: в начале сценария шофер встречает ребят и говорит им, что скоро должен везти жену в родильный дом, а в конце он сетует, что его дочери уже восемь дней, а он ее еще не видел. Следовательно, кинодраматург не мог ставить перед собой задачи показать весь процесс становления героев. Он рассказал лишь несколько начальных эпизодов из жизни молодежи в совхозе.

Еще одно замечание, связанное со сценарием. В сценарии характер Сергея противоречив, в нем есть и хорошее и плохое. В фильме это исчезло. Сергей дан, в общем, одной краской. Напрасно!

В картине есть отличные, точно увиденные эпизоды, но в целом я не могу согласиться с тем, как показана в нем молодежь.

В тексте стихотворения Карпова, напечатанного в журнале «Юность», в двадцати восьми строках из тридцати повторяется слово «мальчики». У меня «мальчики» ассоциируются с юношами с Бродвея. «Мальчики» и «девочки» — это не те, кто едет на целину. «Мальчики» и «девочки» — это что-то инфантильное. Но ведь именно «мальчики» и «девочки» населяют «Горизонт»! Не могу поверить в то, что весь без исключения 10-й «А» класс не воспринимает хорошие революционные песни, которые поют наши комсомольцы.

Есть в фильме и некоторая искусственность. Вспомните, как ночью молодежь гуляет по степи и запевает песню. Песня звучит очень профессионально, совсем не по-ребячьи. Больше того, в ней настолько чувствуется нарочитая сделанность, что трудно поверить в ее искренность.

Иногда не хочется верить, что фильм снимал такой тонкий режиссер, как Хейфиц. В одной из сцен директор совхоза спрашивает Лихобабу: что ты читаешь? Он отвечает — о пчелах читаю. И сразу кинокамера переходит в кадр, показывающий, как выгружают из грузовика книги. Это так прямолинейно!

Другой эпизод. Клуб, сцена, на ней конопатый мальчик (под толстовского Филиппка) играет на скрипке. Аккомпанирует ему жена директора совхоза, которая определенно принадлежит к числу местной сельской интеллигенции. Но вот в другой сцене эта женщина произносит фразу: «...дитя малое, безгрешное умерло от поноса». Разве можно поверить, что так говорит интеллигентный человек!

Вызывает серьезные возражения и форма произведения. Раздробленность, многоэпизодность лишает фильм целостности восприятия.

Фильм начинался очень поэтично, с показа больших просторов, а в результате «горизонт» значительно сузился.

— Я не согласна с А. Китайником,— говорит Л. АШКИНАДЗЕ (Свердловск). — В словах «мальчики» и «девочки» ему чудится что-то пошловатое. Я знаю другие выражения: «мальчишки и девчонки», «девушки и юноши». Выражение «мальчишки и девчонки» мне кажется вульгарным. Выражение «юноши и девушки», если вы будете так обращаться к своим друзьям, покажется высокопарным. Авторы «Горизонта» называют своих героев мальчиками и девочками, и это правильно.

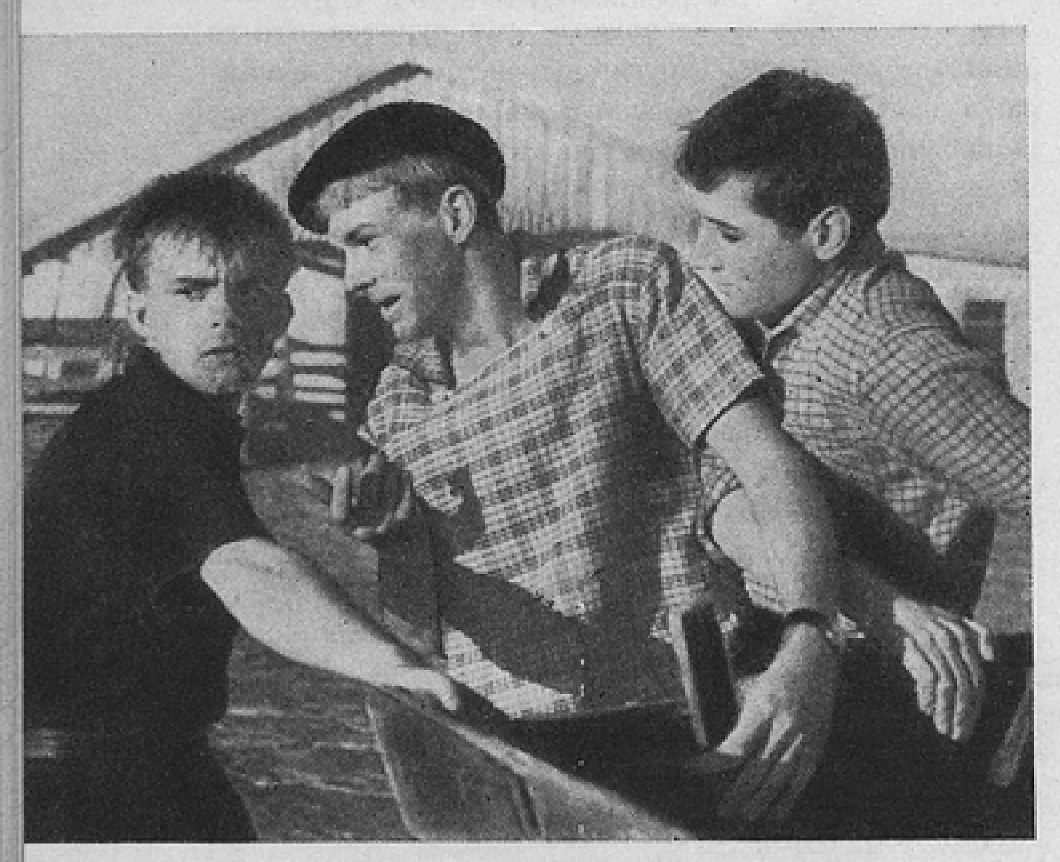
У нас выросло большое поколение молодежи. Говорят об этой молодежи по-разному. Некоторые считают — они негодники, не ценят чужой хлеб, ничего не умеют, бездельники... Другие говорят: смотрите, какие они прекрасные, героические. Фильм протестует против обеих крайностей — и против нигилистического отношения к молодежи, и против искусственной трескотни. Мне очень импонирует авторская чуткость Бакланова и Хейфица, которые не уходят от противоречий нынешнего молодого поколения, от его сложностей. Каждое поколение формируется под влиянием своих условий. Сегодняшняя молодежь воспитывалась в несколько иных условиях, чем старики. Облик этой молодежи и показан в фильме. Не случайно в картине присутствует песня о войне. Почему в 1961 году юноша поет о войне? Почему мальчики и девочки с таким трепетом слушают эту песню? Да потому, что война и для них не прошла бесследно.

Эти мальчики и девочки выросли тогда, когда произошло ниспровержение идеалов, порожденных эпохой культа личности, и, может быть, эти мальчики и девочки многое воспринимают по другому, чем старшее поколение.

Сцена, когда директор совхоза приносит к ребятам свою любимую пластинку,— одна из самых удачных, может быть, даже самая удачная в фильме. Директору интересно, кто приехал на целину, ему важно знать, кто будет выращивать хлеб, ведь ему самому



«Горизонт». А. Сафонов — Сергей, С. Мелкова — Римма



«Горизонт». В. Носик — Миша, Г. Сысоев — Слава, А. Сафонов — Сергей

работать осталось уже недолго. За буденновским маршем ему слышится топот копыт. Для ребят за этим маршем ничего не стоит, кроме разве что сухомятки уроков истории. Поэтому они и не воспринимают его. Можно ли их в этом обвинять?

Может быть, герои «Горизонта» потянулись за приключениями, но поехали они не на плотах по реке, а приехали работать на целину, работать понастоящему, иной раз отказываясь от сна, от еды!

И это в характере нашей молодежи!

Но Хейфиц намеренно не хочет «приподнимать» героев. Его фильм полемически направлен против подобных произведений искусства. Вспомните эпизод с Шурой — «хозяйкой степи». Почти во весь экран — портрет из «Огонька»: этакая улыбчивая девица без мысли, всем довольная. А затем киноаппарат резко опускается вниз, на землю, и показывает реальную Шуру, с ее трудностями, заботами, со всем тем, что мешает ей работать.

И в то же время режиссер во многом не доверяет себе, и тогда вместо правды, вместо настоящей жизни появляются декларации. Больше всего это сказалось в финале фильма. Не нужен был этот фанфарный приезд шумной армии новых целинников. Куда последовательнее и вернее было бы остановиться на предыдущих кадрах: сидит парень и размышляет, сам выбирая путь, без подсказки извне.

Вообще характер Сергея не разработан. В этом смысле фильм проигрывает по сравнению со сценарием Г. Бакланова. Там была интересная характеристика героя. По сценарию, его не устраивала роль рядового члена коллектива. Ему был свойствен начальственный тон и интонации человека, претендующего на положение индивидуума, индивидуума яркого. И с этой точки зрения и определялось его отношение к коллективу. В фильме — и в этом немалую роль сыграл неудачный выбор исполнителя — образ Сергея получился более прямолинейным, здесь нет поводов для глубоких раздумий. Не доверяя себе, режиссер не доверяет и зрителю: вдруг зрителю не будет интересно смотреть внешне разрозненные эпизоды, связанные единством мысли? И вот появляется история любви Сергея и Риммы, которая претендует на сюжетную основу фильма. Характеры любящих не разработаны детально, для этих персонажей не нашлось конкретных, индивидуальных характеристик. История их любви оказалась лишней в фильме.

Режиссер хочет, чтобы люди были внимательны к сложной ребячьей правде. Хочет, но, к сожалению, не настаивает на этом.

Л. Ашкинадзе увидела некоторую непоследовательность в работе режиссера.

М. ЖЕЖЕЛЕНКО (Ленинград), напротив, считает фильм очень цельным и по мысли и по ее воплощению:

— Мне кажется, что это самая удачная послевоенная постановка И. Хейфица на современную тему, хотя картина вызывает горячие дискуссии и о ней высказано много самых неожиданных, противоречивых суждений. Одни, например, считают, что это фильм пессимистического характера. Другие, наоборот, находят его наивно оптимистичным, «залакированным». Словом, он окружен ореолом «загадочности». Уже поэтому в нем стоит разобраться.

Говорят, что фильм не создает образа целины. Я считаю, что художественное произведение не может

претендовать на то, чтобы полностью, во всем объеме отобразить целину. Авторы и не ставили перед собой такую задачу. «Горизонт» — это история 10-го «А» класса на целине, история той ломки и того роста людей, которые происходят в этом небольшом коллективе.

Думаю также, что неправильно обвинять фильм в мелкотемье и недостатке гражданского пафоса. В нем несколько общественно важных, гражданских тем.

Прежде всего — это тема хлеба. Здесь показана цена хлеба, добытого трудом народа.

Также существенна тема столкновения одиночки и коллектива — тема не новая, но имеющая определенный смысл.

Наконец, тема взаимоотношений двух поколений— пожалуй, самая важная в фильме.

Здесь говорили, будто бы непонятно, какую позицию занимает в фильме режиссер, непонятно, в чем сущность конфликта между старым и молодым поколениями. Я не согласна с этими замечаниями. По-моему, взаимоотношения двух поколений показаны очень тонко. Вначале это полное взаимонепонимание. Директор совхоза говорит: «Зачем вы сюда приехали? Что вы умеете делать?» В свою очередь, и приехавшая молодежь несколько иронически относится к директору. А потом мы видим, что эти два поколения взаимно нужны друг другу, взаимно обогащают друг друга. Старшее поколение передает молодежи свой революционный опыт, свое страстное отношение к жизни, свою убежденность, и это слышится в лейтмотиве революционной песни, под которую возвращается обратно в совхоз герой фильма. С другой стороны—директор совхоза в конце признается, что ему долго будут памятны эти мальчики и девочки, они ему дороги, они стали нужны совхозу. Почему? Потому что он видит — у них широкие горизонты, потому что они недаром говорят: «Мы едим, чтобы жить, а не живем для того, чтобы есть».

Мне фильм кажется очень современным, в нем затрагиваются такие актуальные проблемы, как формирование новой интеллигенции на селе, стирание граней между трудом умственным и физическим. Может быть, вы не найдете прямого решения этих вопросов, наглядной иллюстрации нет, но мысль эта проходит через всю художественную ткань фильма.

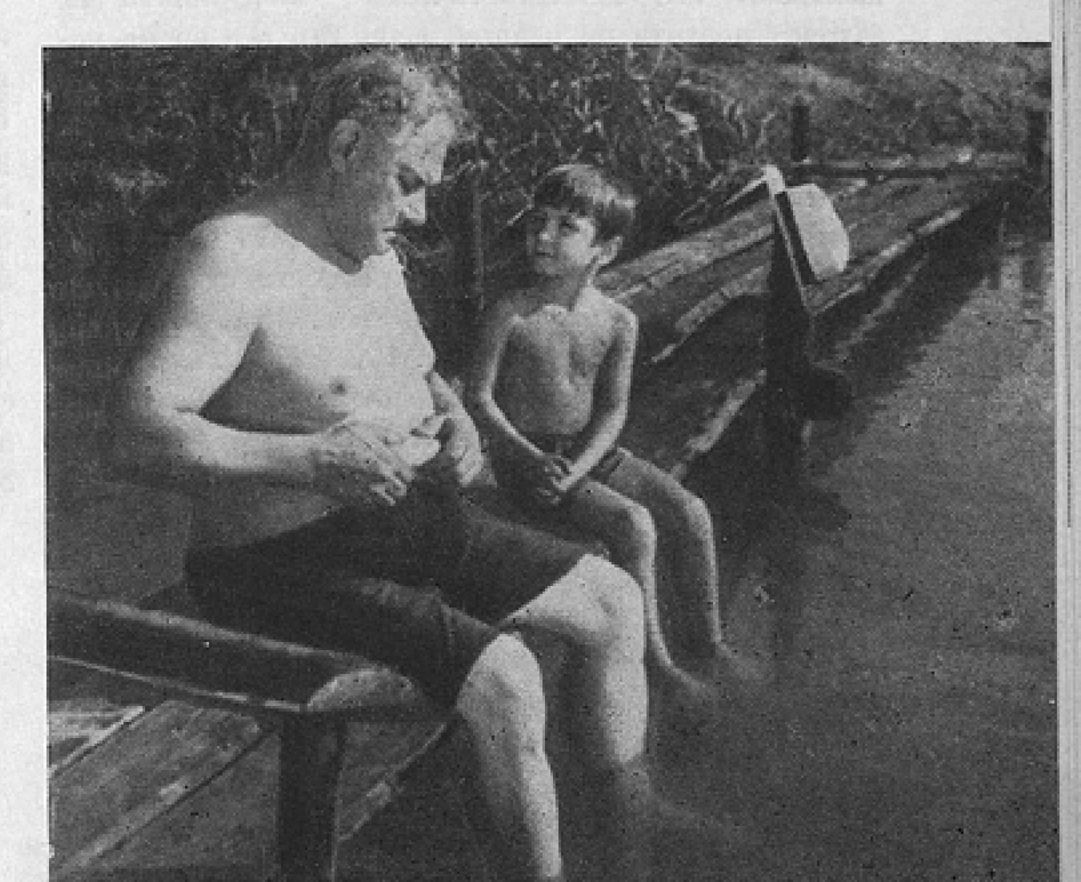
Критиковали здесь и то, как раскрываются взаимоотношения одиночки и коллектива, как показана ломка Сергея. А на мой взгляд, и эта тема решена очень убедительно. И. Хейфиц вовсе не ставил задачу перевоспитания человека. У него совсем иная цель — подчеркнуть воздействие на человека самой жизни. И потому в конце фильма режиссер показывает, как герой интуитивно почувствовал (не понял, не осознал свои ошибки, а именно почувствовал), что не может жить без коллектива. Меня тронул финал картины, когда Сергей стоит на вокзале, на него обрушивается масса молодежи, и у парня появляется сильное, почти физическое стремление примкнуть к этому коллективу. Его охватила тоска, он пожалел, что уехал из совхоза. Мне эта сцена очень понравилась своим подтекстом.

Так же «изнутри» решена и «тема хлеба». Когда ребята бросаются кусками хлеба,— показано всего лишь лицо сторожа, его укоризненный, полный искреннего огорчения взгляд. И мы различаем два



«Горизонт». В. Носик — Миша, Л. Долгорукова — Маша, Г. Сысоев — Слава, А. Сафонов — Сергей

«Горизонт». Ю. Толубеев — директор совхоза



мировоззрения: людей, которые бросают хлеб, и человека, который знает, как достается хлеб.

Правильно говорили, что режиссер создает коллективный образ вчерашних десятиклассников. Но нельзя сказать, будто в фильме нет ярких индивидуальных портретов. Да, для Сергея и Риммы выбраны не те актеры. Но разве можно не заметить прекрасную работу молодой актрисы Л. Долгоруковой в роли Маши? Мне кажется, это большая удача.

Никто не отметил превосходную, умную игру Ю. Толубеева — это блестящий характер со множеством психологических оттенков. Интересен и образ Клавдии в исполнении Т. Дорониной. Клавдия — не стандартная «соблазнительница», у нее своя человеческая трагедия, которую тонко раскрывает эпизод в клубе: Клавдия пришла сначала как победительница, а в разговоре с девочкой прорвалось все одиночество этой женщины, ее тоска.

Фильм обвиняют в фрагментарности, в том, что в нем нет определенного сюжетного стержня, он состоит из разрозненных эпизодов. Мне думается, что авторы намеренно строят так свое произведение. Сюжет картины полифоничен. Здесь много эпизодов из быта десятиклассников, из той жизни, которая развертывается на целине. Сценарист и режиссер и не пытаются нанизать их на единую драматическую нить, хотя это было бы легче всего сделать. Эпизоды связываются единой темой, общей идеей.

В заключение мне хочется сказать несколько слов об изобразительной стороне фильма. И. Хейфиц ставил «Горизонт» после «Дамы с собачкой», и, несомненно, в новой картине сказался его опыт работы с оператором А. Москвиным, недаром режиссер возвращается к черно-белому кинематографу. «Горизонт» изобразительно сделан лучше, чем «Дорогой мой человек» или «Большая семья». Пейзаж в «Горизонте» — не приложение к сюжету или обрамление его. Он становится одним из героев фильма — этот образ русской природы, поэтический образ целины, ее степных просторов и далей.

Великолепны в фильме кадры с дождем. Я знаю, что за этот дождь некоторые критики ругают фильм, называют его пессимистичным — мол, никто не захочет поехать на целину, если там все время непогода. А мне кажется, что это такой прекрасный, поэтический дождь, что зрителям вместе с ребятами захочется броситься под его струи.

Фильм борется с плакатным, митинговым изображением целины. Режиссер избирает камерный, лирический тон. Но он вовсе не исключает ни высокой идейности, ни гражданственности, которые всегда были присущи творчеству Хейфица.

— Надо больше доверять непосредственному чувству, возникающему у нас сразу после того или другого фильма,— считает К. КОЛОНТАР (Ереван). Речь идет о том первом впечатлении, которое предшествует стадии, когда мы начинаем оперировать строго логическими категориями. Это то самое впечатление, которое миллионный зритель, однажды посмотрев фильм, уносит из кинотеатра. Если с этой точки зрения оценивать фильм «Горизонт», то никуда не уйти от очевидного факта: фильм не оставляет нас равнодушными, он нас волнует. Чем мне лично дорог фильм «Горизонт»? Он рождает светлое чувство — веру в нашу молодежь, в ее беззаветную преданность делу народа. Он утверждает идею преемственности поколений. Мысль, что революция продолжается и что наши юноши и девушки тоже являются ее бойцами на данном этапе, — главная в фильме, и она реализована достаточно ярко.

В фильме дважды звучит старая боевая революционная песня. Сцена, где она звучит впервые,— центральная для авторской концепции, и она сделана превосходно. Толубеев в ней великолепен, его лицо передает сложнейшую гамму чувств. Тут и глубокое переживание песни, сопутствовавшей, очевидно, его боевой юности, и некоторая растерянность от того, что она, эта песня, не слишком пришлась по вкусу молодежи, и обида за случайно обнаруженную на стене карикатуру.

Правда, следующая затем сцена, где выясняется, что оба сына директора совхоза погибли на войне, мне кажется лишней и нарочитой. Ну, а если бы один его сын оказался, скажем, ученым-физиком, а другой студентом Академии художеств,— что бы от этого изменилось, нанесло бы это ущерб моральному облику отца? Точно так же я считаю не вполне оправданным эпизод в клубе. Складывается впечатление, что он существует лишь для того, чтобы подчеркнуть узость духовного мира, невзыскательность эстетических вкусов Клавы, а ведь это образ более чем второстепенный. Несомненно, есть в фильме и другие недостатки.

Зато финал, вопреки мнению, которое многие разделяют, мне представляется убедительным и достаточно органичным. Дело не столько в том, «убежит» или нет в конце концов герой от трудностей, сколько в том, что уход его неизбежно превратил бы фильм в историю об этом бегстве, а ведь главное в картине, как я уже говорил, не это. Иное решение финала лишь увело бы в сторону от главного. Пусть юношей и девушек из десятого «А» поначалу и не очень устраивает старая песня о буденновской коннице, пусть они предпочитают петь о «мальчиках» и «девочках» и признают только модные фасоны шляп,— но основное, самое существенное, унаследованное ими от отцов, воспитанное всей нашей жизнью — в них живо и вечно. Это-то и дорого в фильме «Горизонт».

По-своему оценивает достоинства картины С. ЛИСЕЦКИЙ (Куйбышев). Соглашаясь с М. Жежеленко в том, что «Хейфиц в этом фильме не изменил себе, не изменил своему умению видеть жизнь, чувствовать ее движение, ее устремленность в будущее», он видит главную заслугу фильма в следующем:

— В понятии «целина» (я говорю о целине в собирательном смысле этого слова) много проблем, много новых, интересных и сложных явлений. Тут можно увидеть, как это делали, говоря о фильме, некоторые участники сегодняшнего обсуждения, эстафету, как бы передаваемую строителями Магнитки или героями первых пятилеток молодому поколению наших дней. Можно увидеть и романтику преобразования земли, и борьбу за новые резервы социалистического сельского хозяйства. Все это в той или иной мере уже получило свое отображение в искусстве и литературе. Но в покорении целины есть еще одна характерная особенность, которая до сих пор, как мне кажется, не была раскрыта в художественных произведениях.

Мы знаем, что в советской деревне выросли новые люди. Они—внуки и правнуки тех мужиков, которые веками обрабатывали свои крохотные наделы. А что происходит на целине? Туда теперь едут горожане, молодые рабочие, комсомольцы. Следовательно, будущие земледельцы, которым принадлежит целина,— это в основе своей люди городские, те, о ком рассказывают авторы фильма, сумевшие подметить это новое и показать его в искусстве.

Воспитание новых земледельцев, перестройка городского сознания, ломка его под влиянием особых условий жизни — вот какие большие, важные вопросы поставил фильм «Горизонт».

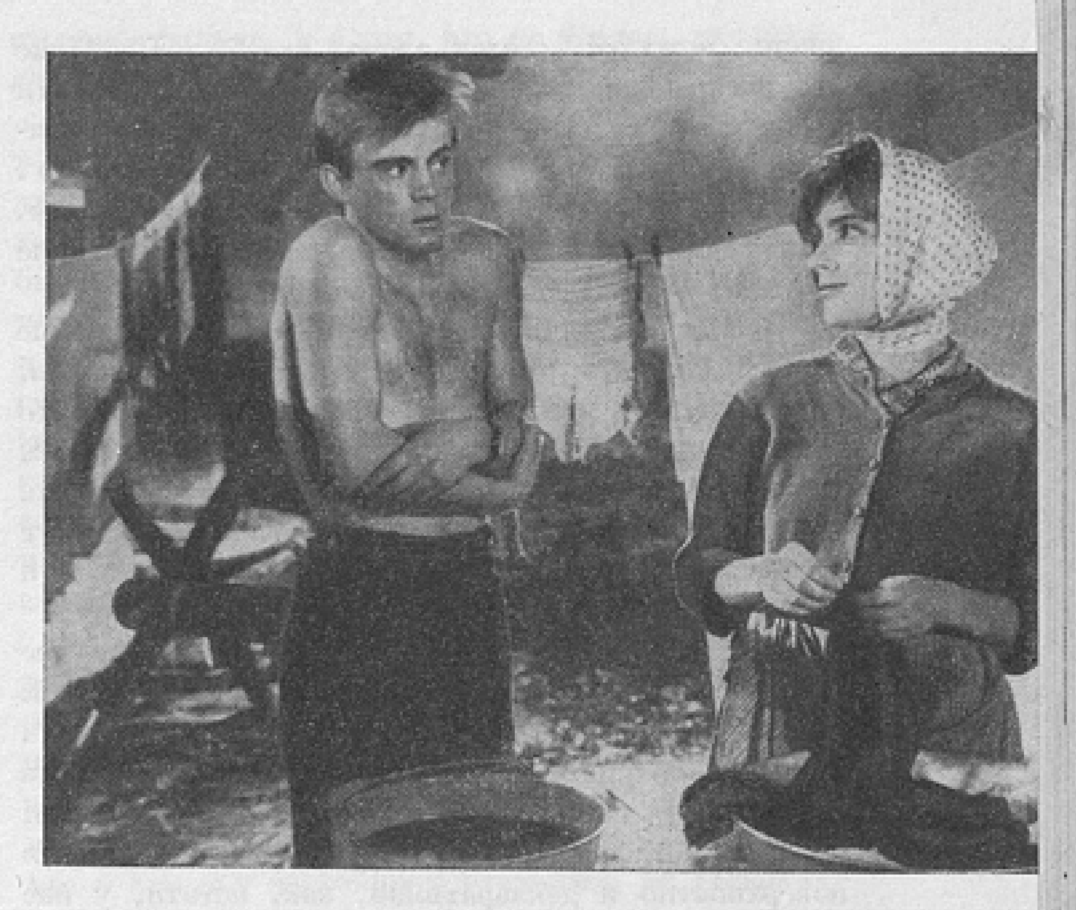
Другое дело, что задача, поставленная авторами, решена только частично; не все, далеко не все удалось им в картине.

В спор вступает М. САВИСКО (Рига):

— У каждого поколения есть своя юность. В юности перед каждым поколением простирается горизонт жизни. Но просторный, необъятный горизонт открывается только идущему. Тому, кто идет упорно, стремительно, прокладывая новые пути, пути вперед.

Фильм Г. Бакланова и И. Хейфица рассказывает о молодежи наших дней. Но, показывая чистые побуждения и во многом весьма метко характеризуя наших семнадцатилетних современников, авторы фильма не справились с главным — с раскрытием сложного процесса пути навстречу горизонту.

Как лейтмотив через все произведение проходит тема преемственности поколений. Глазами героев гражданской и Отечественной войны авторы пристально приглядываются к юношам и девушкам,



«Горизонт». В. Носик — Миша, Л. Долгорукова—Маша

как бы пытаясь выяснить, в достойные ли руки будет передана эстафета нашей жизни. В фильме звучит мысль, что истинные качества солдата раскрываются в бою. А между тем молодые герои картины живут на целине, влюбляются, спорят и острят, но ни разу не попадают в условия боя, в условия настоящей битвы за хлеб.

С голословной, не свойственной правде жизни легкостью изменяется отношение юношей и девушек к хлебу. Вначале они бездумно кидаются корками, ломтями хлеба, но уже через несколько дней, проведенных на работе, выступают с внешне глубокомысленными, а по сути дела наивными и пустозвонными заявлениями: знаешь, как здорово есть заработанный хлеб? Теперь-то я познал истинную цену хлеба! — и т. п.

В этой связи мне вспоминаются впечатления, полученные во время уборки целинного урожая в 1956 году. Поверьте, для нас, студентов, приехавших на помощь целинникам, вкус хлеба не изменился даже тогда, когда в азарте соревнования некоторые из нас выполняли по три-четыре нормы в день. Между понятиями «труд» и «хлеб» для нас существовала лишь какая-то чисто теоретическая связь... Но вот небо заволокли тучи. Не свинцово-черные, не страшные, а обычные серые тучи, из которых полил обычный дождь. День, два, три, пять... Хлебу угрожала гибель. Он лежал на открытом току. Тонны, десятки и сотни тонн хлеба. И уже не умом, не теоретическими понятиями, а чувством мы по-

знали, пожалуй, смысл слова «хлеб». Познание это раскрылось в необходимости. В необходимости спасать от угрозы гибели нечто великое, нечто живое. Сломался и исчез сухой термин «норма». Появился новый ритм жизни, новые масштабы. Может быть, в те дни и перед нами на мгновение открылся новый, более широкий горизонт...

Эти воспоминания приводят к мысли, что в фильме жизнь молодежи показана уж слишком безоблачно, как в прямом, так и в переносном смысле. Не то что под чистым, а словно под очищенным небом развиваются коллизии произведения. И нет в нем той борьбы, которая сплотила бы старую гвардию с молодежью, той борьбы, которая раскрывает и утверждает нового человека.

Требование отражения борьбы ни в коем случае не находится в противоречии с авторским замыслом. Раскрыть ее можно в любом стилистическом ключе. Речь идет об одном из самых существенных вопросов отображения нашей жизни. Положительное начало, которое заложено в ней, не должно утверждаться поверхностно и декларативно, как, кстати, у нас нередко случается в картинах неизмеримо менее талантливых, чем «Горизонт». Неудача интересного замысла одного из крупнейших мастеров советского кино Иосифа Хейфица еще раз доказывает, что высшая правда о нашей жизни — это правда борьбы.

Интересными соображениями поделились Л. МУРАТОВ (Ленинград) и Л. ШЕРЕШЕВСКИЙ (Горький).

— Мы часто иронизируем по поводу иных писем, в которых зрители обращаются с просьбой к кинематографистам показать на экране милиционера, бухгалтера и т. д., — говорит Л. МУРАТОВ.— Однако сами часто пытаемся подгонять произведения под ту или иную тематическую рубрику. Нельзя считать, что «Горизонт» — это фильм о целине. Тогда нужно будет сказать, что фильм «Жестокость» посвящен борьбе в 20-х годах с бандитизмом, а «Поэма о море» повествует о создании Каховского моря, хотя ни та, ни другая картины не подходят под тематические рубрики и схемы. Современное искусство отметает подобные деления.

Разговор, мне кажется, должен идти о другом: не о том, показана или не показана целина, а о том, насколько верно, правдиво отражена в фильме жизнь.

И здесь, по-моему, не случайно возникли споры о форме произведения, не случайно способ построения фильма путем многодробных эпизодов вызвал возражения. Мне представляется, что это не только личная неудача Хейфица, но и кризис определенного направления в кинематографии.

Возьмите последние картины «Ленфильма» — «Раздумье», «Будни и праздники». На первый взгляд, эти фильмы внешне приближены к жизни, на самом деле — бесконечно далеки от нее.

Как будто бы «по жизни» сняты «Будни и праздники» режиссером В. Шределем, но в них нет подлинно жизненного драматизма. В. Шредель объясняя, что, дескать, он не хотел возвращаться к старым схемам, хотел дать незавершенный сюжет. Когда ему говорили, что это все-таки не фильм, что в фильме должна быть определенная законченность сюжета, он отвечал, что его призывают к старым, надоевшим и стандартным сюжетным схемам, и ссылался на опыт таких «бессюжетных» фильмов, как, например, «Сережа».

Но ведь в «Сереже» совсем другое дело! Там есть картина жизни, там шли поиски новой организации сюжетного материала. На самом деле, сюжетная раздробленность «Сережи» чисто внешняя, ибо все эпизоды фильма сплавлены единой художественной мыслью, авторским взглядом на мир и человека. В «Сереже» есть истинный внутренний сюжет, есть художественная сосредоточенность мысли. Совсем иное дело в фильмах, подобных «Раздумьям» и «Будням и праздникам» и, к сожалению, в «Горизонте». Вполне понятно стремление их авторов избежать выверенных сюжетных схем, стандартных ситуаций и искусственных ходов, словом, всего того, что отделяло кинематограф и зрителей от живой жизни во всей непредвзятости и сложности ее ситуаций и коллизий. Поэтому привлекает живая и свободная композиция фильмов, как реакция на шахматную драматургию. Но почему отказ от подобного рода «драматургии» должен быть отказом от всякой драматургии вообще и специфики такого искусства — характеров, конфликта, его развития?

В фильме «Горизонт» есть отдельные удачные сцены — сцена опьянения ребят, сцена с конем, эпизод с пластинкой. Но это отдельные детали, а общей, объединяющей все идеи, общей картины жизни — нет. Нет, как говорил Чехов, «общей идеи» самого произведения. Есть хорошие зарисовки, но нет характеров, нет жизненного конфликта. Лично мне кажется, что бесконфликтность всегда остается бесконфликтностью, принимает ли она форму истертой схемы или столь популярную ныне форму «бессюжетности».

О разночтениях в сценарии и фильме говорил Л. ШЕРЕШЕВСКИЙ.

— В чем основная беда фильма? Я не хочу защищать сценарий, но дело в том, что, поддавшись увлечению режиссера, фильм бьет не прицельным огнем, а так называемым веерным. Здесь и проблема взаимоотношений двух поколений, и проблема возмужания, и проблема хлеба, и показ того, как городские жители обучаются тракторному делу, и даже попытка самоубийства — все собрано в одну

кучу. Поэтому и получилась мозаика, которая не дает единого, цельного восприятия произведения.

Должен сказать, что сценарий был более точно нацелен, там были определенные герои, например Сергей. И вся история с ним развивалась несколько иначе — Сергей становился жертвой невнимания к себе.

Вообще, на мой взгляд, надо очень осторожно подходить к оценке сценария, к оценке драматургического материала. Дело в том, что Григорий Бакланов — писатель философичный, для него имеет значение дистанция времени. Через пятнадцать лет после войны Бакланов создал свой прекрасный роман «Пядь земли». В течение этого времени он переосмысливал материал военных лет. Мне кажется, что такой метод характерен для писательского облика Бакланова. А тут автор сам признался, что написал сценарий в результате поездки по целинным совхозам, с ходу, по горячим следам, не успев, как мне кажется, продумать, прочувствовать увиденное. Он написал сценарий по наблюдениям, не раздумывая над полученными им впечатлениями. В сценарий вошел только результат наблюдений, а не результат раздумий над наблюдениями. Тут Бакланов в какой-то степени изменил себе. В этом один из секретов неудачи сценария как литературного произведения.

И еще одно небольшое замечание. Я целиком поддерживаю то, что сказала Л. Ашкинадзе о взаимоотношениях поколений, но не о крушении идеалов нужно было говорить, а скорее о крушении идолов, под которые хотели подогнать идеалы. Для нового поколения нетерпимы пустая фразеология и громкие слова.

В связи с «Горизонтом» я вспомнил стихи Михаила Светлова: «Нужно к далям стремиться», нужно вечно догонять убегающий горизонт, открывая новые и новые дали.

Возьмем, к примеру, «Дело Румянцева» того же Хейфица. При всех художественных удачах фильм нам был дорог прежде всего тем, что явился гражданским открытием темы, смелым словом художника о жизни.

«Горизонт», к сожалению, не стал таким открытием.

●

Как видим, участники семинара со всей серьезностью подошли к работе писателя Г. Бакланова и режиссера И. Хейфица. Они пытались внимательно разобраться в том, что составляет привлекательные стороны фильма, и в том, что не удалось художникам, в чем они потерпели поражение.

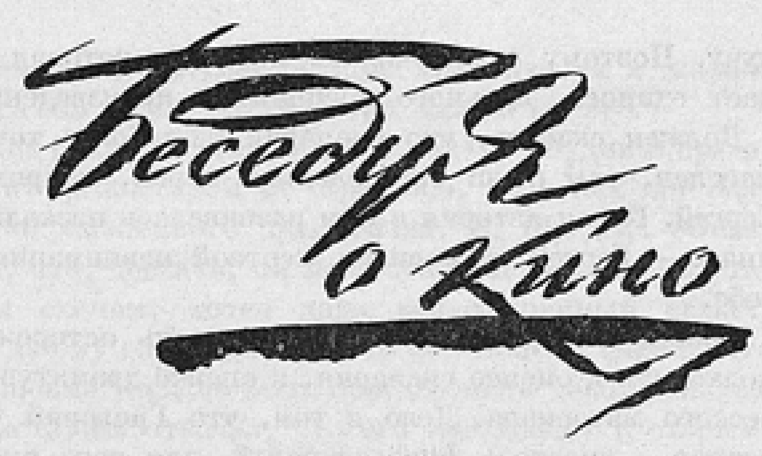
Да, в картине чувствуется влюбленность авторов в своих героев, мы ясно ощущаем эту теплую, задушевную интонацию, искреннее желание показать хороших, честных, целеустремленных молодых ребят. Да, ряд сцен, отдельные эпизоды написаны и поставлены с тонким знанием психологии человека, в них бьется живая мысль, в них узнаешь мастерскую руку режиссера И. Хейфица. И, конечно, авторов вело искреннее желание рассказать о людях, которые открывают новые горизонты, которые, при всех своих недостатках, малом жизненном опыте, и есть те самые строители будущего, кому принадлежит наше завтра.

Но отдельные, пусть самые прекрасные детали и эпизоды еще не определяют удачи. В «Горизонте» есть отличные этюды, мастерские зарисовки, но нет целостной картины жизни. И правы те ораторы, которые упрекали фильм в том, что он «бьет не прицельным огнем, а так называемым веерным», что в нем нет настоящего открытия, не распахнут широкий жизненный горизонт.

Не все критики, принимавшие участие в обсуждении фильма, были единодушны в своем отношении к картине. Некоторым, как, например, М. Жежеленко, фильм показался «очень современным», последовательно продолжающим гражданскую линию в творчестве И. Хейфица. Что ж, М. Жежеленко имеет право на свою точку зрения. Но, думается, М. Жежеленко часто принимает желаемое за сущее, и куда более справедливы те критические голоса — а их было подавляющее большинство,— которые с сожалением отмечали, что картине не хватает боевой, наступательной позиции художника, ясно определяющего свои «за» и «против». Вот почему часто хорошая, верная, умная мысль не попадает в цель, не реализуется в полнокровных, глубоких характерах героев.

Естественно, что участники обсуждения не смогли в своих выступлениях коснуться всех компонентов фильма, детально разобраться, скажем, в работе оператора, в актерском исполнении. Внимание критиков было обращено к главному: насколько верно и глубоко отразились в картине жизненные процессы, что, с этой точки зрения, принес зрителям фильм.

И здесь, на наш взгляд, выявились интересные, зрелые критические суждения, опирающиеся не на умозрительные представления, а на живую практику действительности.



Георгий ТОВСТОНОГОВ

Убрать заградительные знаки

Когда-то все было просто. Была наука, было искусство. Физики занимались физикой, математики — математикой, лирики — лирикой. Потом люди открыли многие тайны материи, и появились новые науки: кибернетика, астроботаника, геофизика и масса других. Физиологи стали математиками, биологи — химиками, математики — философами...

Не люди искусства, а ученые и инженеры придумали фотографию, кинематограф, радио и телевидение. Сначала это было техническим изобретением, затем стало искусством... И началась распря между «старыми» искусствами — театром, живописью, скульптурой и «новыми» искусствами — кино, фотографией и тем, что именуется ныне прикладным искусством.

Кино раньше других своих собратьев добилось права перейти в ранг искусства. Не так давно признали искусством фотографию. Художников, создающих мебель и посуду, одежду и утварь, пока неизвестно, кем считать. Что касается создателей автомобилей и холодильников, то пока язык не поворачивается назвать их художниками...

Может быть, с непривычки?..

Впрочем, рекламу ныне, кажется, уже считают искусством. Попробовали бы иные специалисты по эстетике это отрицать... Реклама стала составной частью архитектуры города...

Связи между наукой, техникой и искусством становятся все более сложными, более прочными. Это закономерно.

Дистанция между «физиками» и «лириками» сокращается. Сокращается дистанция и между видами, категориями «лириков». На наших глазах происходит нечто большое и важное: рождаются новые отношения жизни и искусства.

И очень хочется заглянуть вперед: посмотреть, какими станут в будущем театр и кино, телевидение и живопись... Что из происходящего ныне закрепит будущее, что отбросит?..

Трудно практикам искусства заниматься теоретическими проблемами. Надо иметь особый талант для осмысления сложных явлений жизни и искусства, анализа и определения путей их развития. Но что поделаешь, если наши лучшие критические умы и специалисты по эстетике с большей охотой обращаются к истории, чем к современности.

Пытаясь разобраться в сложных вопросах взаимосвязи и взаимовлияния науки и искусства, различных видов искусства между собой и всего искусства с жизнью, я отнюдь не претендую на открытие истин, точность формулировок и безупречность аргументации. Я буду рад, если мне самому кто-нибудь разъяснит, при каких обстоятельствах спорт становится искусством, конструктор — декоратором, инженер — музыковедом... Я бы сам хотел узнать, почему абстрактный рисунок обоев или обивки мебели доставляет эстетическое наслаждение, но тот же рисунок, помещенный в раму, порою вызывает обратные эмоции...

Недавно в Ленинграде талантом архитекторов, скульпторов и поэтессы Ольги Берггольц создано мемориальное кладбище жертв обороны Ленинграда. В этом величественном и удивительно простом соединении архитектуры, скульптуры и декоративной зелени немалое место занимает литература. Про-

---

В порядке обсуждения.

пилеи потеряли бы значительную часть своей выразительности, если бы их не венчали прекрасные стихи Берггольц. И уж, конечно, ничего бы не стоила стена кладбища без этих скорбно-торжественных слов...

Архитектура давно породнилась со скульптурой. Уже появились дома, стены которых превращены в картины. Может быть, недалеко время, когда к проектированию домов будут привлекать поэтов?

На стадионах страны время от времени показывают массовые зрелища. Сложные перестроения сотен и тысяч спортсменов создают на поле стадиона изумительные по красоте композиции. Так что́ это — спорт или искусство?

Я хотел бы получить ответы на эти и многие другие вопросы.

Я хочу, мне просто необходимо узнать, где проходят границы искусства и техники, что отделяет одно искусство от другого?

Мы переросли старые учебники эстетики. Новые искусства давно вошли в нашу жизнь и проникли в свято охраняемые крепости старых искусств. Некоторые пророчат, что старые искусства отживают свой век, и стараются ускорить их гибель. Иные заделывают бреши, пробитые новыми искусствами в крепостных стенах старого искусства, и объявляют войну за чистоту «видов».

И повсеместно идет перетаскивание пограничных знаков: кинематограф вторгся в исконно театральные «земли», театр — в кинематографические. Телевидение объявило себя экстерриториальным. Балетмейстеры оккупировали ледяные катки. Дом моделей приглашает режиссеров для постановки демонстрации туалетов, инженеры-электрики создают музыкальные инструменты.

На наших глазах рушатся преграды между видами искусств, исчезают границы видов, форм, жанров...

Пугаться этого процесса или пытаться его остановить — будет просто глупостью. Но не меньшую ошибку мы совершим, спокойно созерцая перемены, происходящие в мире искусств, и только регистрируя новые и новые факты.

Я не берусь говорить о связи архитектуры с литературой, спорта с балетом, об эстетической ценности автомобиля. Я с удовольствием прочту то, что напишут об этом архитекторы, поэты, конструкторы, спортсмены и другие специалисты.

Я хочу поговорить о театре и кино.

В тысячелетнее искусство театра мы уже давно ввели радио и кино (в прямом и переносном значении). Вероятно, и телевидение тоже войдет в арсенал наших выразительных средств.

Кинематограф с первых дней его существования как искусства и до сих пор пользуется не только актерами театра, но и множеством средств театральной выразительности.

Порою сейчас трудно разобрать, где кончается театр и начинается кино.

Все чаще мастера кино стали ограничивать фильм малым количеством мест действия, небольшим числом действующих лиц, отказались от возможности выходить за пределы комнаты, за пределы хронологии событий.

Казалось бы, кинематограф вернулся к своим истокам, отказался от того, что нажил почти за полвека. Но это только кажется. Лучшие картины этого толка не есть измена кинематографу — они свидетельствуют о его новой силе, которая, если это нужно, обогащает выразительные средства кино из арсенала соседнего искусства.

Здесь, как и впредь, я не хочу оперировать примерами бездарного, бездумного, механического перенесения средств одного искусства на другое. Куда интереснее понять перспективность новых решений в произведениях художественных, талантливых...

Кинематографисты многому научились у К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Им пригодился опыт и талант Мейерхольда, Вахтангова, Дикого и Попова... И если я напоминаю им и себе об этом, то не для того, чтобы от имени театра потребовать оплаты. Я просто вижу, как плодотворно сотрудничество и взаимообогащение.

Театр также испытывал и испытывает на себе влияние киноискусства.

Сначала робкие, затем более энергичные попытки освоения киноприемов в драматическом театре сблизили пьесы со сценариями. Театры стали использовать кадры хроники, подвижные и неподвижные проекции. Действие пьес стало дробиться на эпизоды, свободно переноситься из одной временной категории в другую и т. д.

Почти все выразительные средства кинематографа испробованы театром. Мы видели спектакли с титрами, как в немом кино, видели и панорамы, и затемнения, и наплывы.

Под влиянием кино мы сделали слышимыми внутренние монологи и мысли героев.

Итак, отрицать влияние современного кинематографа на современный театр невозможно.

Но до сего времени теоретические трибуны театра и кино считают пагубным для своего искусства использование средств «противника». Кинематографист объявляется пленником театра, а театральный режиссер — пленником кино, как только они пытаются освоить средства соседнего искусства.

Пагубность взаимопроникновения театра и кино доказывают обычно теоретически многочисленными примерами ремесленных спектаклей и фильмов.

Неизвестно, кто больше потерял от ремесленного перенесения театральных спектаклей на экран: театр или кино. Думаю, что больше всего потеряли зрители. Но ремесленники — не пример. По существу, и театр и кино выигрывают, обогащаясь за счет друг друга. И урона никакого не наносят ни своему престижу, ни «соседнему» искусству, ни тем более зрителям.

Не соперничать надо, а дружить. Надо не караулить ошибки друг друга, а учиться друг у друга.

Я бы не стал призывать режиссуру кино и театра к содружеству, если бы не ряд книг, статей, высказываний видных деятелей кино и театра, призывающих прямо к обратному.

«Ограничить сферу деятельности театра и кино!», «Пересмотреть границы искусств!», «Вернуть кинематографу и театру их неповторимую прелесть!» — такие лозунги нам предлагают современные ревнители чистоты видов искусства.

Но ведь оградить театр и кино от взаимопроникновения просто невозможно. Во все времена искусство, если оно стремилось к современности, если оно хотело быть необходимым сегодня,— ломало границы, установленные нормативной эстетикой.

Новые люди, новые проблемы, новые события ломали и содержание и форму драмы. Развитие смежных искусств, техники самым чувствительным образом отражалось на театре, и то, что некогда на театре считалось запретным, становилось обязательным.

То же происходило и в музыке, и в живописи, и в кино.

Только за последние полвека в театре произошли огромные перемены. Развитие реализма стерло четкие границы жанров. Исчезли актерские амплуа. Слово перестало быть единственным выразительным средством театра. И ведь никому из умных людей не приходит в голову требовать жанровой чистоты, восстановления установленного веками деления актеров на любовников, резонеров и простаков. Никто не требует восстановления декламации.

Правда, были «пророки», утверждавшие, что театр погибнет от... режиссуры, ратовавшие за сохранение «театра актера», противопоставляя такой театр Московскому Художественному театру.

...Колеса истории вращаются по объективным законам жизни. И если ныне роль режиссера в театре стала более важной, чем 30—20—10 лет назад, это тоже закономерно.

Если мы не хотим оказаться лишними в искусстве, надо перестать цепляться за прекрасное прошлое, перестать навязывать его настоящему и тащить искусство назад.

...Знаменитый кубинец Хосе Рауль Капабланка предрекал некогда шахматам «ничейную смерть». По его мнению, теория шахматной игры так разработана, что силы противников, знающих теорию, уравнены. Шахматы умирают. Для их спасения нужно увеличить шахматное поле на одну вертикаль, создать еще одну фигуру...

9-я вертикаль и 17-я фигура не были приняты. Дальнейшая история шахмат показала, что все возможные комбинации не может «запомнить» даже кибернетическое устройство. А кроме того, шахматы с девятой вертикалью стали бы уже не шахматами, а какой-то совсем другой игрой...

... Театру более 2500 лет. Выразительные средства его, в конце концов, тоже не беспредельны: сценическая площадка и актеры, слова, движения и паузы, свет, музыка и ритм...

Но какое безграничное количество сочетаний слова и движения, людей, характеров, чувств и мыслей таит в себе древнее и вечно новое искусство театра!

Жизнь театра зависит от одного условия: никогда не останавливаться, вечно искать в окружающей жизни новые мысли, новые слова, новые способы выразительности.

Кино заставило нас иначе мыслить. Современный человек знает намного больше, чем человек XIX века.

Знания беспредельно увеличили способность фантазировать. Современный зритель отличается от зрителя прошлого века безграничным богатством ассоциаций. Совре-

менный человек мыслит «кинематографически». Современные театральные авторы, режиссеры, актеры также обязаны мыслить кинематографически.

Но выражать свои мысли они должны специфически театральными средствами. Беда, когда театр мыслит «театральным способом», а средства выразительности берет напрокат из кино.

Театр и кино обогащаются друг у друга. Что же тут плохого? К чему крики: «Это мое! Не трогай!» Или нравоучения: «Брать чужое нехорошо. От этого может случиться беда». Мы же не шаловливые дети, играющие спичками...

...А может быть, дети? Может быть, коробком спичек мы сожжем театр? Или кино?

Разберемся.

Что же ныне специфического в кино и театре и к чему нельзя прикасаться?

●

Некогда считалось, что специфика кино — в его почти безграничных возможностях свободной переброски действия во времени и пространстве.

Эта особенность перестала быть монополией кино. Да собственно, и раньше она не была его монополией. Еще Шекспир свободно переносил действие в своих пьесах из комнаты — на площадь, из Венеции — на Кипр и т. д. Правда, кинематограф имеет возможность все эти переброски делать куда быстрее, чем театр, и мера достоверности киноискусства, мера натуральности куда большая, чем в театре. Но ведь это вопросы скорее количественные, чем качественные.

Как известно, и спектакль и кинофильм имеют в основе произведение литературы. Выбор тем и сюжетов, идей и характеров не ограничен спецификой любого из искусств. Разумеется, пьеса и сценарий не одно и то же. Но ведь по существу и то и другое — драматическое произведение. Между пьесой и сценарием больше общего, чем различного. Расстояние между современными пьесами и современными сценариями постепенно сокращается.

Время от времени издательство «Искусство» и толстые журналы печатают киносценарии и пьесы для театра. Пьесы читают не только для того, чтобы познакомиться с новым именем, новым произведением литературы, но главным образом для того, чтобы поставить их на сцене.

Кинодеятели порою читают пьесу не без тайной мысли: «Не переделать ли ее для кино». Деятели театра читают сценарии бескорыстно. Мы знаем, например, как пьеса «Под куполом цирка» И. Ильфа, Е. Петрова и В. Катаева стала сценарием знаменитого фильма Г. Александрова «Цирк», как пьеса бр. Тур «Голубой Цейс» превратилась во «Встречу на Эльбе», «Вечно живые» В. Розова — в отличную картину «Летят журавли» и т. д. И только «Ночной автобус» Р. Рискина с помощью Л. Малюгина стал пьесой «Дорога в Нью-Йорк»... Было это давно. Первая ласточка весны не сделала.

...Когда я прочел киносценарий Н. Дугласа и Г. Смита «Не склонившие головы», ничего, кроме удовольствия и зависти, я не почувствовал: удовольствие от того, что прочел талантливое произведение, зависть — от того, что такого же качества пьес у нас еще мало.

Идея переделать сценарий в пьесу была мною сразу же отвергнута: материал сценария, его композиция, ритм были кинематографичны по самой своей природе...

Но избавиться от впечатления, произведенного на меня этим сценарием, я не мог, и однажды поздно вечером, в беседе с друзьями, возникла почти безумная идея поставить в театре сценарий «Не склонившие головы» — попробовать кинематографическое сделать театральным...

Конечно, главное, что меня взволновало, — это глубокая, гуманная мысль сценария. Но и самая форма киносценария обещала увлекательные, неизведанные поиски...

Спектакль поставлен. Многое не получилось. Были потери. Но ведь это первая попытка! Сценарий превратился в пьесу только за счет средств выразительности театра. Специфика кино и театра, как показывает опыт, лежит не в сфере литературы, литературных форм.

Монтаж? Да, но эта особенность кино только в известной степени недоступна театру. И дело, конечно, не в том, что театру вообще монтажность недоступна. Переменой мизансцены, переключением света с одного объекта на другой, попеременным и даже одновременным показом разных мест, разных действий, разных людей мы в театре тоже как бы «монтируем» зрительское восприятие.

Нет, монтажность не есть монополия кино.

Ракурс? Да, пожалуй. Но тоже в извест-

ной степени. Возможность показа человека или события с любой точки, с точки зрения любого персонажа — не есть специфическая особенность кино.

И живописец может увидеть жизнь с любой точки, но всегда со своей точки. Киноглаз может увидеть мир глазами ребенка и глазами пьяного, глазами труса и глазами влюбленного.

Но режиссер Н. П. Акимов не раз показывал нам сцену будто бы сверху, будто бы снизу. Он помещал зрителей партера своего театра как бы на балкон, или в оркестровую яму, на 4-й этаж и т. д.

А художник театра Йозеф Свобода, проектируя свои декорации, смещает перспективу, абсолютно не считаясь с классическими законами театральной живописи Гонзаго. И в одном и в другом случае это впечатляет зрителей, создает неожиданную экспрессию и образную силу.

И театр может увидеть событие глазами какого-то определенного человека. Вспомним пивную в спектакле «Вздор» (автор пьесы К. Финн), поставленном А. Диким. Мы, зрители, воспринимали эту пивную глазами пьяного.

Мы видели спектакли глазами ребенка, глазами юноши, глазами объективного наблюдателя.

Ракурс (то есть точка зрения зрителей) всегда различен в хороших спектаклях.

Кинематографу и театру даны разные качественные возможности в этой области.

И тут театр и кино успешно обмениваются опытом, обогащая средства выразительности, не теряя при этом специфики.

Значит, и не здесь лежит водораздел сцены и экрана.

И театр и кино, как всякое искусство, условны по своей природе. Но условность театра и условность кино различны.

Современное кино требует достоверности, натуральности как людей, так и среды, в которой они находятся. Спектакль в сукнах может быть отличным спектаклем, фильм в сукнах — бессмыслица. На сцене дом в разрезе вполне обычная вещь. В кино дом в разрезе — последствие бомбардировки или умопомешательства архитектора.

Может быть, границы наших искусств проходят по меридиану «условность»?

Театр может показать комнату без потолка. А кино? Театр может сыграть интермедию перед занавесом. А кино? Театр может позволить выйти на сцену автору или ведущему, остановить действие и прокомментировать его. А кино?

Как будто бы мы нашли рубеж, отделяющий искусство театра от искусства кино.

Но что делать с искусством Чарли Чаплина? Ведь его искусство ничего общего не имеет с привычной достоверностью, нормой классического реализма? Куда отнести рисованную и кукольную мультипликацию или, скажем, такие фильмы, как «Мы вундеркинды» и «Привидения в замке Шпессарт» Курта Гофмана?..

В некотором смысле театр натуралистичнее кино. Различными приемами комбинированной съемки кинематограф может создать, например, ощущение головокружительной высоты, создать иллюзию опасности, тогда как артистам-исполнителям ничто не угрожает. Театр же, выполняя ту же задачу, непременно поднимает актеров-исполнителей на высоту четырех, пяти метров. Можно привести массу примеров, когда искусство театра, казалось бы, более условное по своей природе, обязано быть более натуральным, чем кино.

Где больше условности: в фильмах Чаплина, построенных на удивительном сочетании эксцентрики, клоунады, гиперболы и лиризма, или в театре, где одной тенью решетки решается тюрьма, а одним фонарем — улица?..

Монтаж, ракурс, наплывы, затемнения, крупные планы и многие другие кинотермины имеют прямой и переносный смысл, техническое и творческое значение. Средства монтажа в кино и театре различны. Способы «укрупнять» — различны. Наплывы и затемнения театр и кино делают своими специфическими средствами, средствами своего «языка», как романист делает это словами, живописец светом и цветом, композитор звуками и ритмом...

Монтаж, наплыв или перебивка специфичны для кино, привычны для зрителей и непременны для очень многих картин...

Панорама, отъезд или наезд камеры так же обычны для кино, как простое изменение мизансцены в спектакле. Но как только отъезд или наезд, панорамирование или вытеснение попытается сделать театр,— обычное станет необычным, привычное — новым, технический прием — условностью.

Мы можем условиться со зрителями обо всем. Современный зритель принимает самые

сложные условия игры. Полагаю, что обычное в театре так же точно становится необычным, новым, свежим на экране.

Важно лишь одно: не переносить прямо технологию одного искусства в другое...

В сценарии «Не склонившие головы» полицейские, двигаясь по следам беглецов, естественно попадают на те же места, где незадолго до этого были Галлен и Джексон. Само собой разумеется, это разные места... В спектакле же все сцены с капитаном полиции и шерифом происходят на фоне одного и того же условного изображения не то болота, не то дороги, не то прерии. И совсем не потому, что театр не мог изготовить 8—10 различных завес. Преследователи, всегда выходящие слева и всегда уходящие вправо, без всяких декораций, в силу специфических средств театральной условности создают ощущение погони...

«Не склонившие головы» — кинематографическое произведение.

Многодневная погоня за сбежавшими каторжниками составляет внешнюю сюжетную основу сценария. Беспрерывно меняющиеся места действия, преодоление массы опасных препятствий, нечеловечески-упрямо бегущие и так же неотвратимо преследующие могут быть показаны только в кино.

Театр ограничен размерами сцены, техническими возможностями перемен декораций и т. п. Мы не можем, например, показать, как герои переходят вброд реку, не можем показать, как один из героев прыгает на мчащийся поезд и т. п.

Что же, театр обязан уступить кино там, где надо показать длительные и быстрые передвижения.

Но в сценарии Н. Дугласа и Г. Смита есть нечто более интересное, чем бегство, погоня, преследование,— нравственное единоборство, где на одной стороне — скованные цепью социального неравенства и расовой вражды негр и белый, а с другой — охотники на людей.

И еще более важное — история ненависти, ставшей дружбой, история нравственного пробуждения Джексона и Галлена.

Возможность показать этот человеческий конфликт, эту драму, этот процесс средствами театра не хуже, чем средствами кино (речь, разумеется, идет о возможности драматического искусства вообще, а не о спектакле Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького), окончательно сняла все сомнения. Театр и не стремился создать десятки мест действия во всех подробностях. Нам достаточно было несколькими деталями трансформировать постоянный полукруглый станок-пандус, поворачивать круг и чередовать эпизоды на просцениуме и на сцене. Условный язык театра позволил нам сохранить кинематографическую беспрерывность действия средствами театра. Проигрыш был в одном. Обогатив многими подробностями жизнь белого и черного, раскрыв с наиболее возможной для нас точностью весь процесс перемены их отношений, мы, естественно, увеличили физическое время действия до двух с половиной часов. Это обязало нас прервать спектакль антрактом. Пришлось посчитаться с тысячелетними привычками...

Опыт некоторых кинорежиссеров, рискнувших удлинить свои фильмы почти вдвое против обычной нормы, убеждает нас, что деление спектакля на акты не есть вечный закон театра.

Режиссура театра не видела фильма «Не склонившие головы», но сочиняла его, ставя спектакль. Мы как бы проецировали то, что происходит на воображаемом экране,— на сцену. Что получилось — не нам судить, но право так думать и так поступать мы отстаиваем...

Кино нам не мешало, а помогало. Кино нам не облегчало, а усложняло жизнь. Но ведь это и хорошо!

Кино, так же как и театр, исходя из характера произведения, определяет меру условности и качество ее. В основе обоих искусств лежат одни и те же эстетические принципы.

Можно, конечно, привести тысячи примеров того, что получается в кино и не получается в театре. Но ведь это только от того, что и кино и театр пытаются механически перенести средства одного искусства в другое.

А если это делать творчески?

Постановка спектакля или фильма есть своеобразный «перевод» с языка литературы на язык сцены или экрана. Мы знаем немало отличных переводов и немало плохих, слабых, неграмотных. Но разве можно прекращать переводческую работу, потому что кто-то выполняет ее плохо?

Ф. М. Достоевский — один из наиболее «театральных» писателей. Его романы уди-

вительно драматургичны. Однако автор их возражал против попыток инсценировать его романы. Он считал, что роман может стать пьесой только в том случае, если будет изменен сюжет, композиция или характеры героев.

Инсценировка — самостоятельное художественное произведение. То же относится и к экранизации.

Старый фильм «Бесприданница» куда ближе к пьесе А. Н. Островского, чем позднейшие экранизации других его пьес, сделанные, на первый взгляд, с большим почтением к автору. А насколько беднее пьесы «Такая любовь» одноименный чехословацкий фильм, хотя пьеса П. Когоута больше похожа на сценарий, чем на пьесу.

То же произошло и со «Смертью коммивояжера» А. Миллера. «Кинематографичность» Миллера и Когоута насквозь театральна, и кинематограф это лишь обнажил. То, что для театра было новым, смелым, неожиданным, в кино оказалось привычным, банальным, примитивным.

Это пример того, как почтение к автору оказывается насмешкой.

«Переводчик» — художник и творец. Копиизм и передразнивание — не искусство.

...Ребята в определенном возрасте охотно слюнявят пальцы и, осторожненько потирая ими по переводным картинкам, украшают изображениями зверюшек и игрушек школьные тетради, стены комнат, стекла окон... Актом творчества это не считается. Куда интереснее, если ребенок сам нарисует цветок или мячик.

Пока мы пользуемся достижениями других искусств, как переводными картинками, заменяя творческую фантазию и воображение слюнями, противники союза искусств, поборники размежевания, будут вводить новые и новые ограничительные и заградительные знаки на нашей дороге.

Чем больше этих знаков, тем медленнее наше движение вперед.

И тем больше всяческих «аварий».

Надо убрать эти знаки. Деятели театра и кино должны широко открыть друг для друга двери творческих лабораторий. Пусть каждый берет столько, сколько он в силах унести. Ни кино, ни театр не потерпят урона, обогащая себя за счет творческих богатств собратьев.

Специфике театра и кино угрожает не взаимосвязь и взаимопроникновение, а ремесленное, нетворческое передразнивание сценой экрана и экраном сцены. Я не уверен, что «натуральность», «взаправдашность» кино — норма.

Однобокое представление о правде жизни, знак равенства, который ставят между правдой жизни и правдой искусства, становятся путами, оковами на ногах и руках.

Разумеется, театр и кино — разные искусства, с присущими каждому из них своими средствами выразительности, но мастера искусств не могут далее жить, отгородившись друг от друга заборами нормативной эстетики.

Станиславский и Мейерхольд нужны современному кино так же, как Эйзенштейн — современному театру. Прокофьев и Шостакович нужны не только музыке, но и кино, и театру, и живописи.

Ведь жизнь, которая диктует нам новое содержание и новую форму произведений, вбирает в себя все: людей и их отношения в обществе, науку и технику, искусство и культуру.

Мы должны отвечать друг за друга, знать друг друга, учиться друг у друга.

Н. ЗОРКАЯ

А. Д. Попов и кино

Вся жизнь замечательного режиссера А. Д. Попова была связана с театром. Он не знал юношеских метаний, избрал свой путь сразу, безошибочно и шел им почти полвека — с того летнего дня 1912 года, когда долговязый и застенчивый юноша из Саратова был принят в Московский Художественный театр. Последняя статья Попова, молодая, острая, полная тревожных раздумий о современном сценическом искусстве, вышла в свет в августовском номере журнала «Театр» за 1961 год, а через несколько дней Алексея Дмитриевича не стало. Статья называется «Дело нашей жизни», название звучит сейчас и значительно и грустно.

Попов был человеком насквозь, стопроцентно театральным, профессионалом в высоком смысле этого слова. И тем не менее кино заняло значительное место в этой жизни, отданной сцене. Это интересно не только как факт биографии большого режиссера, но и как свидетельство тех глубоких, внутренних связей между киноискусством и театром, которые мы порой запальчиво отрицаем, порой толкуем слишком примитивно (почему-то это звучит всегда примерно так: «...учеба молодых кинематографистов у мастеров театра, обогатившая экран традициями национальной культуры»,— как будто не было и обратного влияния, как будто кино могло воспринять традиции национальной культуры исключительно через театр!). На деле же связи эти и прочнее и сложнее, чем это принято считать, и, пожалуй, ничто не подтверждает их так ярко, как именно «персоналии» — биографии мастеров современного театра и кино. Ведь борьба за незыблемый водораздел между этими искусствами — и родственными и совсем разными — необходима лишь во времена, когда специфика кино еще только определяется или — потом — когда она забывается, объявляется чем-то предосудительным и воцаряется на экране театральность, в подобных случаях неизбежно равнозначная ремеслу и рутине. Во времена же нормального развития киноискусства нечего бояться как огня взаимопроникновения и взаимовлияний. Эйзенштейн, Висконти, Юткевич, Вайда ставили и фильмы и спектакли, и их фильмы не стали от того театральными, а спектакли — антитеатральными. Наоборот, тонкое чувство природы одного искусства позволяет человеку талантливому особенно остро чувствовать природу другого.

Творчество А. Д. Попова связано с кино не только тем, что он сделал две картины, причем одну из них — очень хорошую, и много работал в кино как актер. Кино прошло через его жизнь как бы вторым планом, служило источником постоянных размышлений, порой ревнивых, постоянной проверкой собственных театральных взглядов и открытий — проверкой другим, более молодым и бурно развивающимся искусством. Отношение Попова к кино менялось — он то восхищался, то негодовал, то приходил к выводу, что у кино нужно учиться, то иронизировал, но никогда не был равнодушным.

Правда, первые годы непосредственной работы в кино не сыграли большой роли в формировании художника. Это было еще в дореволюционное время, когда молодой артист, подобно многим своим товарищам по Художественному театру и Первой студии МХТ, довольно много снимался. В 1915 году Попов сыграл Смердякова в «Братьях Карамазовых», поставленных В. Туржанским, потом выступил как партнер О. Гзовской в фильме «Ураган» Б. Сушкевича, а потом, уже в канун революции, в 1917 году, снялся еще в трех картинах: «Аннушкино дело», «Тайна исповеди» и «Усни, безнадежное сердце». И хотя в фильмах молодой артист играл роли главные, а на сцене — массовки и небольшие эпизоды, вроде казачка в тургеневском «Нахлебнике» или пирующего юноши в «Пире во время чумы»,— кино никак не могло встать для него вровень с театром, слишком младенческим и наивным оно ему тогда казалось,

слишком велика была разница между всей обстановкой в Художественном театре и в киноателье, между самими спектаклями Художественного театра и их киноподражаниями, какими, при всех благородных и искренних намерениях режиссера, были, скажем, те же «Братья Карамазовы».

Но в середине 20-х годов перед Поповым, уже режиссером, ищущим свои пути в новом театре, открылось во всей его молодой силе новаторское, революционное советское кино. Молодой художник был потрясен и взволнован, и на всю жизнь фильмы Эйзенштейна и Пудовкина стали для него образцами высокого искусства. Воздействие, оказанное на Попова «Броненосцем «Потемкин» и «Концом Санкт-Петербурга», было поистине огромно. В своих беседах, на репетициях неоднократно, вплоть до последних лет, он возвращался к этим произведениям, как к замечательным примерам пластической выразительности, лаконизма, образной и интеллектуальной силы каждого кадра, где все необходимо, где отсечено что бы то ни было лишнее, где все «стреляет».

Увлечение молодого режиссера привело его на московскую фабрику «Совкино», где он поставил в 1927 году фильм «Два друга, модель и подруга» по сценарию, написанному им самим совместно с М. Каростиным. Попов был слишко скромен, чтобы подражать кинематографическим шедеврам Эйзенштейна и Пудовкина, и, хотя его театральные интересы в ту пору сосредоточены были на народно-героической революционной драме, в кино он стал работать над совсем иной вещью. Это была веселая бытовая комедия, рассказывающая о молодых рабочих мыловаренного завода, которые изобрели машину для изготовления тары и претерпели немало мытарств, пока их модель признали.

А. Д. Попов рассказывал, что замысел картины родился у него как бы в полемике с одной из комедий Пата и Паташона, которая с успехом шла тогда на советских экранах. И действительно, легко было заметить в главных героях фильма— маленьком шустром Ахове и длинном нескладном Махове—черты их кинематографических прототипов — Пата и Паташона. Тем не менее комедия Попова была и очень современной и по-настоящему национальной. Она хлестко высмеивала бюрократизм, была полна жизнерадостного юмора в изображении далекой провинции, тихого медвежьего угла, где начинается новая жизнь. Попов с любовью воскрешал на экране эти глухие, затерянные в лесах места, и поля колосистой ржи, и весенние разливы рек, а его жанровые зарисовки, бытовые эпизоды были полны собственных острых и точных наблюдений. Получилась свежая, юная картина о конце русской провинции, очень веселая и смешная. Шла она с большим успехом, название ее стало крылатым, но сам Попов всегда считал свой фильм шуткой и никак не гордился «вкладом», внесенным им в развитие советской реалистической комедии. Кстати, он сыграл здесь эпизодическую роль капитана, разморившегося от жары, невозмутимого и не расстающегося с кульком вишен. Ролью этой он гордился и говорил, что сыграл ее «кинематографично».

Вторая картина Попова — «Крупная неприятность», снятая им в 1930 году,— не получилась. Но в 20-е годы речь шла не только о непосредственной работе Попова в кино. Влияние кинематографа было глубже, и увлечение Попова сказывалось прежде всего на его театральной режиссуре.

В постановке «Разлома» на сцене театра имени Е. Вахтангова оно сказалось наиболее прямо. А. Д. Попов и художник спектакля Н. П. Акимов раздробили пьесу на множество эпизодов, которые шли в прорезах-окнах фанерной стены, спереди закрывавшей зеркало сцены. Это создавало как бы крупные планы, сосредоточивая внимание зрителей на актере. В массовых сценах на корабле режиссер давал планы общие, снимая «диафрагмы», как называл он эти окна. «Разлом» был прекрасным спектаклем, хотя, разумеется, его постановочный прием никак не мог быть возведен и не возводился Поповым в принцип. Но больше, чем «диафрагмирование», говорили о воздействии кино на режиссера особый лаконизм, отточенность актерского исполнения, динамика действия. Не случайно, что главную роль в «Разломе» играл Б. В. Щукин — замечательный актер театра, ставший замечательным актером кино.

Именно в ту пору Попов начинал свою борьбу против бездейственности, статичности, «безóбразности», как он говорил, театрального спектакля, ставших в конце 20-х — начале 30-х годов распространенным, по мнению режиссера, злом нашей сцены и результатом эпигонства, бездарного подражания режиссуре Художественного театра. Статичному, вялому, разговорному течению сцен множества «безóбразных» спектаклей, где люди в течение целого акта сидят за столом и много-много, бесконечно говорят, Попов противопоставлял динамику и экспрессию кинематографического эпизода, выразительность кинокадра. Он не ограничивался лишь сравнением — спектакли Попова тех лет, особенно его блестящие постановки «Поэмы о топоре» и «Моего друга» Н. Погодина, несколько позже «Ромео и Джульетты» на сцене Театра Революции, демонстрировали не только театральную, но и кинематографическую школу режиссера в строении спектакля в целом, которое можно было бы назвать монтажным, в резких стыках эпизодов, в особой динамичности и действенности происходящего на сцене. И впоследствии Попов не отказался от своих убеждений по этому поводу: он всегда ценил театральную ми-

занцену, напоминающую мизансцену кинематографическую, хотел, чтобы театральная сцена напоминала кадр — и в реальности и даже на фотографии. Он не выносил театральной бутафории, так обнаруживающей себя на фото, и, скажем, подбирая иллюстрации к своим книгам (а относился он к этому очень серьезно и даже пристрастно), всегда старался, чтобы общий план сцены или фрагмент выглядел кинематографично. (Работая над своей книгой «Художественная целостность спектакля», он хотел дать в ней кадр из «Конца Санкт-Петербурга», необходимый ему для подтверждения одного из тезисов. Он не сумел сделать это, так как не нашел подходящего фотографического воспроизведения кадра, и с тех пор не переставал возмущаться убожеством наших фототек и всей постановкой этого дела в кинематографе.)

Каждый крупный современный театральный режиссер в той или иной мере испытывает на себе влияние кино. Об этом, однако, не говорят ни театроведы, ни киноведы, хотя последние добросовестно упоминают о влиянии театра на кинематограф, скажем, в период овладения звуком. Обратное влияние не изучено совершенно, но оно еще обязательно заинтересует исследователей. На творчестве А. Д. Попова воздействие кино сказалось не только в восприятии общей режиссерской культуры классических советских фильмов, но и в разработке таких важных для него вопросов, как образ народной массы в спектакле, образ, стоящий в центре всех произведений режиссера. В массовых сценах шекспировских спектаклей, «Полководца Суворова», «Поднятой целины» Попов достигал такого единства целостного образа массы-коллектива и индивидуализации, которое кажется доступным лишь кино. Массовые сцены его спектаклей, никогда не декоративные, всегда становящиеся на сцене центром пьесы, строятся как подлинные киноэпизоды. И еще одно: его ненависть к той театральности, которая, подчеркивая условность сценического действия, отдаляет сцену от жизни, его неприятие какой бы то ни было «игры в театр», воспринятые им от Станиславского, естественно, вели режиссера к достоверности и натурности экрана. И в кино и в театре он выше всего ценил подлинность, безобманность переживаний, среды, обстановки. И кто знает, как сложилась бы судьба художника, если бы с ранних юношеских лет он не познал страсти к театру,— а своим страстям он не изменял.

Попов относился к театру преданно и подвижнически, страдал за него, не любил, чтобы его давали в обиду. Поэтому он был чуть ли не по-детски обижен статьей М. И. Ромма «Поглядим на дорогу», опубликованной в журнале «Искусство кино». Ему показалось, что М. И. Ромм, чье творчество он глубоко уважал, предаст театр анафеме, и статья Ромма, написанная с темпераментом и блеском, заставила Попова снова задуматься о театре и кино, об их общих и необщих бедах. М. И. Ромму он отвечал и в своей последней, уже упомянутой статье, и нельзя не признать, что упреки Попова в адрес сегодняшнего нашего киноискусства продиктованы не только обидой, но и справедливостью.



«Два друга, модель и подруга».
А. Д. Попов—капитан

Он писал о том, что кинотехника, к сожалению, плодит сегодня «армию ремесленников и неучей, беспомощных в создании художественного образа нашего современника», о том, что «для такой сложной задачи мало подобрить актеру лоб (в вышину и в ширину) ради пущей интеллектуальности». Он писал об ответственности, особой ответственности кинематографистов за свои фильмы, распечатанные в огромном количестве экземпляров. Об этом он думал в последние свои дни, думал о киноискусстве, мысли о котором волновали Попова всю жизнь.

Случилось так, что и последняя работа А. Д. Попова оказалась работой в кино. Он консультировал телевизионный фильм «Укрощение строптивой», поставленный на основе его знаменитого спектакля на киностудии «Мосфильм» режиссером С. Колосовым, учеником Попова по ГИТИСу и в прошлом ассистентом по театру.

А. Д. Попов выступил на экране со своеобразным вступительным словом к фильму. И вот камера сохранила навсегда образ замечательного художника и человека, запечатлела его таким, каким он был в последние дни своей большой жизни. Глаза его молоды и живы. Улыбаясь, он говорит: «...Мы не предполагали, что пройдет четверть века, и этот спектакль... станет основой для создания фильма, и за один вечер его смогут посмотреть столько зрителей, сколько не видели за все 25 лет».

Сергей КОЛОСОВ

Последние страницы большой жизни

Беседы с А. Д. Поповым

Летом 1960 года Главное управление телевидения и киностудия «Мосфильм» решили создать телевизионный фильм, в основе которого лежал бы один из лучших классических спектаклей советского театра — «Укрощение строптивой», поставленный на сцене Центрального театра Советской Армии Алексеем Дмитриевичем Поповым.

Мне, как постановщику будущего фильма, было поручено переговорить с Поповым, получить его согласие на экранизацию и на его участие в работе.

... И вот я сижу около Алексея Дмитриевича. Он перенес недавно серьезную операцию и лежит сейчас на диване, заботливо укрытый одеялом, побледневший, осунувшийся.

— ... У меня было время подумать... Вопрос сложный... Все дело в том, как ты представляешь себе этот спектакль на экране... — медленно говорит Алексей Дмитриевич.— Что это будет? Слепок со спектакля? Быстренькое и дешевенькое печатание его на кинопленку?..

Я сказал Алексею Дмитриевичу, что, по мысли нашей съемочной группы, спектакль не следует фиксировать на пленке в том виде, в каком он идет на сцене, а надо переосмыслить, опираясь на огромные возможности кинематографической выразительности и учитывая ряд требований, которые предъявляет телевизионный экран.

Алексей Дмитриевич подумал и сказал:

— Так-так... Все это в общем верно. Но только...—Он сделал паузу, поморщился, не то пережидая боль, не то подыскивая слова.— Понимаешь, ведь это ставилось давно. Если бы я ставил спектакль сейчас, то, наверное, увидел бы многое по-иному в самой комедии, в ее главных героях, во внутренней сути вещи... Что-то новое, более близкое и... что ли... современное... Сколько у нас было и спектаклей и фильмов, где сверхзадачей было «знакомство» с классикой без каких бы то ни было внутренних побуждений, без волнения, без современного подтекста... Но важно не перегнуть палку. Психологическую достоверность не подменить натурализмом, бытовым приземлением... Шекспир — это поэзия... В Англии мне пришлось видеть несколько шекспировских картин. Интересны фильмы с участием Лоуренса Оливье с его стихией мысли и поэзии, с интеллектом и тонким чувством шекспировского времени... Видел я и немногочисленные советские шекспировские фильмы. Порой на экране возникал разрыв между стихом и натуралистически трактованным пейзажем, чрезмерно приземленной манерой исполнения, переувлечением бытовыми подробностями...

Неожиданно Алексей Дмитриевич спустил меня с «небес»:

— Говорят, телевидение маловато денег дает на свои картины?.. Но нет худа без добра. Я хочу сказать, что вынужденное самоограничение где-то пойдет на пользу делу. Меньше внимания второстепенным деталям, пышно разделанному фону, «размодеренному» второму плану. Все внимание на психологической сути, на актере...

Показав Алексею Дмитриевичу намеченное распределение ролей и поднимаясь для того, чтобы попрощаться, я спросил его, можно ли считать наш сегодняшний разговор подтверждением его согласия?

— «Женитьба — шаг серьезный»,— улыбаясь, процитировал Алексей Дмитриевич.— А ведь дело, которое затевается, похоже на брак. Мой, театра, со студией... Поговори пока с Ниссоном Абрамовичем *. Мое согласие в значительной степени зависит от его. Если он примет участие в работе, я буду спокоен за эпоху, за чистоту стиля... До следующей встречи.

●

— ... Я посмотрел распределение. Оно в общем не вызывает возражений, во всяком случае, у меня. Но, может быть, будут возражения по линии студии? Касаткина в роли Катарины — это прямой вызов пресловутой кинотипажности. Помню, когда в театре мы распределяли роли по возобновлении «Укрощения» — было это, кажется, в пятьдесят шестом году,— кто-то из режиссеров говорил, что Касаткина должна играть Бианку, если распределять нормальным образом. Но я очень не хотел, давно не хочу — этим я мучился все последние годы в театре — распределять н о р м а л ь н ы м о б р а з о м... Катарина — сложный образ. Но его

* Н. А. Шифрин (1892—1961) — народный художник РСФСР, главный художник ЦТСА, оформлявший «Укрощение строптивой» на сцене этого театра.



А. Д. Попов беседует с актерами — участниками телевизионного фильма «Укрощение строптивой»

сложность не в дюжем росте и могучих кулаках, не в мрачности и отрешенности. Катарина сложна, своеобразным интеллектом. Это главное. У нее есть воля. И это факт немаловажный. Она женственна по-ренессансному — страстность, дерзость, смелость, острота сочетаются с чистотой и лиризмом. А это есть у актрисы. Каких-то физических данных, угрюмоватости, важной для начала, нет... Но здесь встает интереснейший вопрос, вопрос всех вопросов— перевоплощение!.. Проблема эта в кинематографе стоит не менее остро, чем в театре. Играние себя из картины в картину стало бичом кинематографа... Актеры, особенно молодежь, научились не наигрывать, не играть образочек, но не научились создавать образы, перевоплощаться в образ. Обаятельный и достоверный в одной картине, правдивый и милый в другой, симпатичный и мягкий в третьей. О скольких актерах можно так сказать! А где актер перевоплотившийся, создавший новый образ, новый характер всем комплексом своих психофизических средств, а не просто сменивший кепочку на кубанку?. Тут, конечно, и педагогическая практика виновата. Я сейчас как раз «воюю» по этим вопросам... Пробалтывание «текстика» «от себя», приклеивание себя к усикам или бородке без ощущения «зерна» образа, каждодневная, граничащая со спекуляцией игра на своей выверенной «фактурке» — это же бичи актерской жизни сегодня... К сожалению, кое-кто из моих оппонентов почему-то берет сейчас под сомнение близость принципов Станиславского искусству современного актера в кино. Какая чушь!.. Однако мы отвлеклись... Андрей Попов — Петруччо... Конечно, и здесь назначение не впрямую. Но, с другой стороны, отсутствие у Андрея каких-то красок традиционного героя, недохват металла в голосе «работают» в пользу кинематографа, где требования естественности и мягкости исполнения неизмеримо возрастают. К тому же в кино с огромными преимуществами, которые дает актеру крупный план и микрофон, это легко компенсировать. Зато у Андрея есть интеллект. И чем интеллектуальнее будет эта пара, тем нестандартнее будет решение образов. И тем современнее!

Алексей Дмитриевич сделал паузу и продолжал:

— ... В фильме у нас будет сниматься и группа опытных театральных актеров, комедийных, характерных, но не имеющих серьезного опыта в кино. С ними надо тонко работать. Нельзя просто мягчить и глушить театрального актера для кинофильма, иначе можно потерять наработанное по внутренней линии в течение ряда лет, и останется «дырка от бублика» ... В кино часто говорят: «ничего не играйте». Но это не решение проблемы. Если «ничего не играть», то и получается эта пресловутая «дырка от бублика». Из ничего ничего и не вырастает! Прежде всего не вырастает образ! Этак мы легко расшатаем образную основу нашего искусства и ослабим силу воздействия на зрителя, который хочет быть эмоционально захваченным образностью искусства, образами, созданными актерами... Итак, в работе с актером в нашем фильме что-то уйдет, что-то придет на смену. Что же это? Конечно, в каждом случае это будет особый разговор, но одно важно: снимая яркую театральную форму, надо серьезно укреплять существо — логику действия, задачи, физическое самочувствие. А какую огромную роль должны будут

Кадр из телевизионного фильма «Укрощение строптивой». Л. Касаткина — Катарина, Андрей Попов — Петруччо



играть точные внутренние монологи! Наверное, будет много планов, когда Петруччио или Катарина поочередно слушают друг друга. Ну-ка, попробуй, обойдись здесь без точнейшего внутреннего монолога! Тут — Шекспир. И не спасет никакая дежурная перебивка, снятая по другому поводу. Только точный внутренний монолог поможет создать пронизанные умом, иронией крупные планы... Впрочем, мы уже перешли к репетиционной работе...

Речь зашла о плане сценарной разработки, в которой были бы не только четко установлены купюры пьесы, но и в виде развернутых ремарок было бы дано решение сцен в тех случаях, когда оно отличается от решения в спектакле. Например, сцена скандала в соборе во время венчания: театральный зритель узнает об этом из монолога Гремио, нам же хотелось показать эту сцену в действии.

— Всю жизнь меня мучили дикие размеры большой сцены у нас в театре,— вдруг неожиданно для меня с грустной задумчивостью сказал Алексей Дмитриевич.— Сколько утерянных возможностей в рассказе о человеке, сколько в общем-то неосуществившихся намерений... Я хорошо почувствовал в твоем рассказе масштаб собора, всю атмосферу действия и как-то очень ощутил — вот кинематограф, а вот театр... Ну для какого дьявола нужно было строить такую сцену?! Ведь для монолога Гремио она не нужна. И Бабановой—Джульетте было достаточно балконного «пятачка», чтобы сыграть лучшие куски роли. Не нужна была она и Михаилу Чехову, Бучме, Щукину, Хмелеву... Но это так, в сторону... Думаю, что картина может, пожалуй, состояться... Главное — не надо копировать спектакль. У кинематографа свои законы. Зрителю скучно смотреть сфотографированные спектакли. А по телевидению агитация за зрителя осложняется. Скучно — выключил телевизор... А как Ниссон Абрамович, согласен?

— Да, он дает согласие, если кто-либо из мосфильмовских художников будет с ним в паре,— сказал я.

— Очень хорошо... Надо подумать о кандидатуре второго художника. Пусть только будет такой, чтобы не очень презирал театр,— это ведь модно среди киноработников, хотя многие из них выросли на театральном наследии... Мы рассчитываем на телеэкран, и, продумывая планировку, надо заготавливать такие удобные планировочные места, которые давали бы возможность долго и удобно вести сцену на средних и крупных планах. Когда на экране телевизора мелькнет общий план, то эти балконы или ниши, окна или ступеньки покажутся «козявками», но при переходе на основную актерскую сцену они не только перестанут быть «козявками», но и спасут нас... Любой общий план, отраженный в эскизе, должен быть чреват последующей организацией в деталях...

— Могу я сообщить студии, что наш «брак» состоялся?— спросил я Алексея Дмитриевича.

— Пожалуй,— улыбнувшись, сказал он...

●

Когда я пришел к нему в следующий раз, Алексею Дмитриевичу было лучше. Он сидел на диване и просматривал присланные мною накануне эпизоды сценария.

— Прочитал первые куски... Частные замечания я сделал на полях, поговорим о наиболее важном... Хорошо, что скачущие в Падую Транио и Люченцио появляются еще на титрах как их фон. Это вводит нас в атмосферу и ритм действия, дает хороший «затакт» важному сюжетному ходу... Группа студентов, с шумом выходящая из здания навстречу нашим путешественникам, и бюст Сократа в нише, на фоне которого идет первый монолог,— все это точные находки. Но когда, увлекаясь пресловутой сочностью ренессансного быта, ты ведешь через толпу навьюченного осла — с точки зрения жизненного правдоподобия вещь абсолютно законная,— то я вдруг ловлю себя на мысли — нужно ли это? Да к тому же, если еще учесть, что площадь будет строиться в павильоне и некая ее условность будет слегка ощущаться. Подобные характерные детали надо отбирать в ощущении тонкого различия между «быточком», который может легко воссоздать кинематограф, и, если можно так выразиться, поэтическим реализмом Шекспира. Кстати, у тебя и Катарина тоже выходит с животным — собакой. И это не нужно. Но по другой причине. Собака, пугающая людей, у Катарины — это логизирование, аллегория: вот, мол, Катарина ведет себя, как собака, на людей кидается. Это какая-то не шекспировская природа мышления.

Разговор перешел на принцип решения интерьера и натуры. Я сообщил Алексею Дмитриевичу, что вместе с оператором Владимиром Тимофеевичем Яковлевым (снимавшим «Петра I», «Без вины виноватых» и другие фильмы) мы пришли к выводу, что интерьер в фильме не должен быть натуралистичным, а натура должна быть как бы чуть театрализована.

— Правильно,— согласился Алексей Дмитриевич.— В павильоне, скажем, элемент условности может быть в сочетании архитектуры с тканями. А в пейзаже это отбор каких-то особых — театральных — скал или деревьев. Это платформа для сближения интерьера и натуры и вместе с тем то, что может убить натурализм, легко проникающий на экран благодаря особой природе кинематографа, его документальной, что ли, силе. Отбор! И все время

ощущение стилевой природы вещи, как по камертону. Кстати, еще раз о площади. Увлекаешься показом «художественной» жизни города. Поэт, актеры, художник, скульптор и т. д. Это однокрасочность и «нарошка». Вглядись в живопись. Там типичен рынок искусных мастеров — с чеканщиком или специалистом чернения по металлу, гончаром, оружейником... Отбирай эти краски более скупо, проще, а главное, проходи с действующими лицами к Сократу. А там — разворачивай действие, сюжет! Затяжка в начале приведет к неверной ритмической настройке. Иди к теме через быт, но не превращай его в монотон... Кстати, ты собирался смотреть американское «Укрощение строптивой». Что это, интересно?

Я подробно рассказываю Алексею Дмитриевичу о фильме Дугласа Фербенкса и Мэри Пикфорд. Алексей Дмитриевич внимательно слушает, молча рисуя что-то на полях моего экземпляра режиссерского сценария. Когда я заканчиваю рассказ, Алексей Дмитриевич долго молчит, напряженно что-то обдумывает, характерным для него беспокойным жестом потирает подбородок, словно ищет и не находит точного слова для выражения какой-то очень важной мысли.

— ... Отсутствие Шекспира-г у м а н и с т а. Полное! Напрочь. Как и в нашем фильме «Двенадцатая ночь». Голый сюжетик, голый смех. Черт возьми, они же талантливые люди — Дуглас и Мэри Пикфорд! Да, тут, конечно, вопрос мировоззрения... Правда, «Двенадцатую ночь» делали наши люди, но и у них не получилось. Не получилось гуманиста Шекспира. Всего-навсего! А трюков было много. Да... Жаль, не удалось мне «Двенадцатую ночь» поставить...

Алексей Дмитриевич помолчал, подумал, усмехнулся.

— Вот, пожалуй, только плетка меня заинтересовала... Петруччио — тот всегда с хлыстом ходил, во все эпохи, во всех театрах, а вот что Катарина — Мэри Пикфорд тоже с плеткой — это как-то забавно. Говоришь, когда они примиряются, плетка летит в камин? Я понимаю, чего они искали: н а г л я д н о с т и перестройки во взаимоотношениях, и плетка в этом помогала, но, разумеется, не могла спасти фильм, в котором отсутствовала гуманистическая концепция. А вообще это трудное место. У нас в спектакле тоже не было этого слома. Это очень важно, и надо поискать в фильме. Здесь чрезвычайно важна будет сцена поцелуя на улице. Но о ней будем говорить особо... А пока вот о чем. Идут первые куски сценария, и понятно, что ты еще не ощутил целого. Мне кажется, поэтому и дробишь на большое количество планов. Давай еще меньше общих планов. Крупный план в психологическом телевизионном фильме — главное оружие! Общий план обязателен для уточнения места действия... По себе знаю, что, глядя на небольшой экран телевизора, если там происходит что-нибудь интересное, мечтаешь заглянуть в лица и глаза актеров, а не видеть «блох» и «козявок». В обычном кинотеатре нас может увлечь и внутренний мир человека, тонко переданный исполнителем на крупном плане, и — наряду с этим — грандиозная цветная и широкоэкранная панорама стройки или кинобаталии. Телевидение оставляет лишь первую из этих возможностей. В этом трудность, но и своеобразие телевизионного фильма... Крупный план... Он может быть в телевизионном фильме и средством экспозиции! Вот на площади впервые появилась Катарина. Она с презрением поглядывает на женихов — крупный план. Женихи отворачиваются от нее — панорама крупным планом по их лицам... В следующей сцене — прихода женихов в дом Баптисты — крупные планы разработаны хорошо. Женихи, приглашенные Баптистой сесть, заняли места на диване. Он — против них в кресле. Выжидательная пауза. Крупно — лицо Баптисты. В глазу — бездна хитрости. Он смотрит, ждет. Панорама — крупно по лицам женихов, тоже выжидающих, настороженных, и она идет до того, кто первым начинает текст, разумеется, тоже на крупном плане. Мы получаем выпуклое представление о людях и верно расставляем акценты. Пройти по лицам — значит пройти по «зернам» образов, по их биографиям. А ведь хороший актер, и тем более прошедший по этой роли серьезный репетиционный путь, имеет это «зерно». Только не давай и г р а т ь «зерно», это будет на экране наигрышем, пусть актер д е р ж и т «зерно»... Но о доме Баптисты надо говорить особо. Там моя любимая сцена — первая встреча Катарины и Петруччио — «бокс». Об этом — в следующий раз, на свежую голову...

●

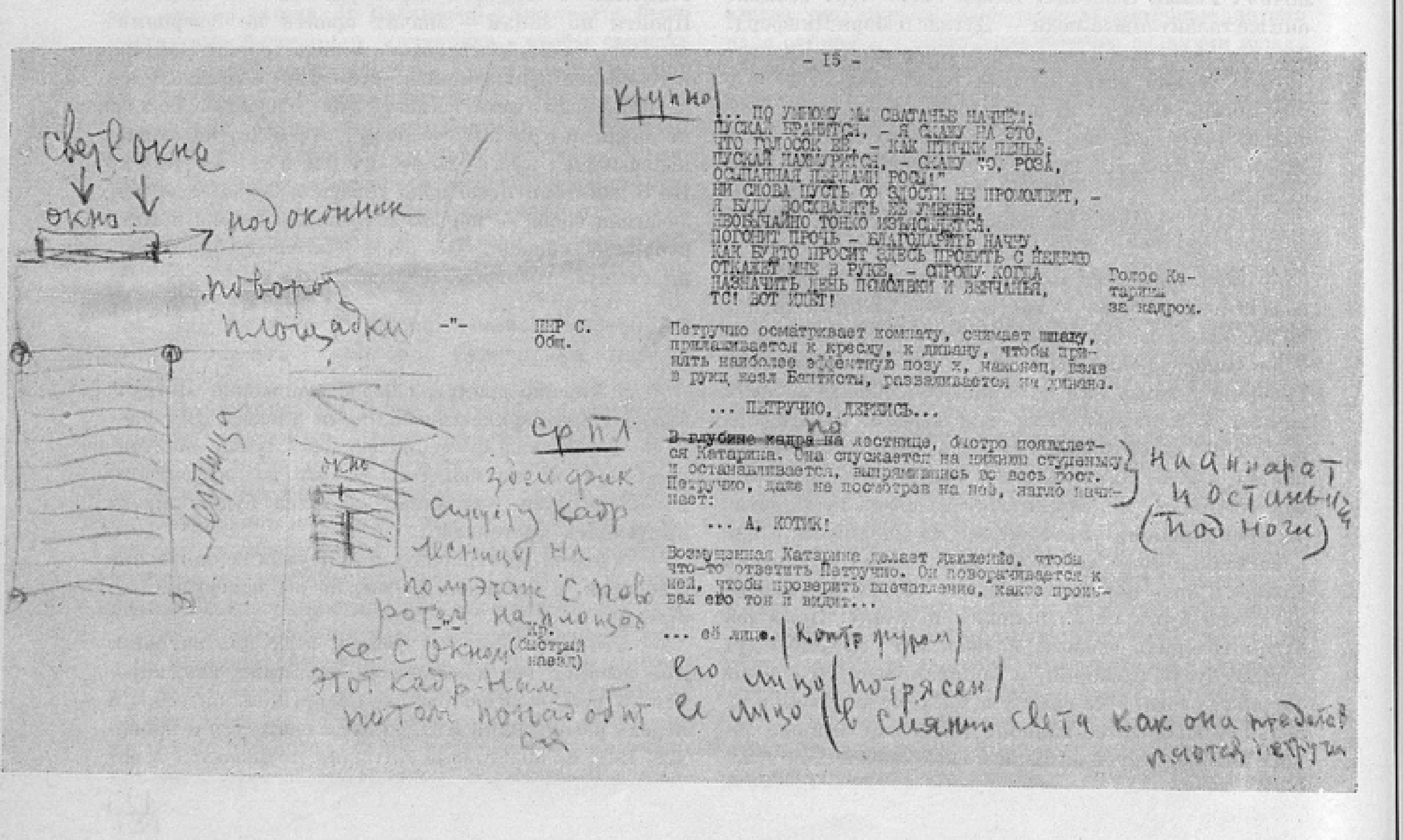
— ... Хорошо придумал первое появление Петруччио,— с ходу приветствовал меня Алексей Дмитриевич. Чувствовал он себя, видимо, лучше обычного.— Что же не придумал такого же эффектного появления для Катарины? Актриса будет вправе предъявить претензию...

— Алексей Дмитриевич, я придумал ее появление с собакой, с огромным догом, но вы отвергли... — ответил я.

— Это эффектно для собаки, а не для актрисы. Дог возьмет все зрительское внимание, как, впрочем, и всю энергию съемочной группы, на себя, и первая регистрация Катарины разжижится и пропадет. Нет, не подставляй Катарине подножку... А вот

твоя придумка перенести первую встречу Петруччио и Гортензио в гущу жизни, в толпу, в кабачок, завязать уличную драку и включить в нее Петруччио, вступающегося за несправедливо обиженного,— это органично, в духе эпохи, по-шекспировски. Только одно пожелание: оберегай экспозицию. У тебя Гортензио и Петруччио так увлекаются разговором, идя в толпе, что это приводит к затору в воротах. Нельзя давать экспозиционный текст в суматохе, на проходах в толпе... Разберись в своих нововведениях: есть находки от существа, от эпохи, от характера — например, Катарина, играющая в шахматы, Бианка, «шурующая» среди драгоценностей, Катарина, сидящая на Бианке верхом во время драки. А есть придумки «от лукавого» : шкаф с платьями, примерка платьев, путаница и драка слуг, жульничество слуги Помпея при игре в шахматы. Эти придумки развивают то, что несущественно, уводят в сторону от главного, отбирают драгоценный метраж... Теперь подходим к моей любимой и важнейшей в комедии сцене — первой встрече Катарины и Петруччио. Кинематограф нам здесь поможет необыкновенно! Дуэт крупных планов даст возможность зрителю глубоко проникнуть в сложный внутренний процесс, во все оттенки наполненного подтекстом диалога, во все этапы и подробности развития отношений, которые суть этой прекрасной сцены. Акцентные крупные планы в первый миг встречи дадут возможность показать гамму постепенного «увязания» друг в друге, что является принципиальным в нашем понимании Шекспира-гуманиста. Только на основе любви и уважения друг к другу возможен счастливый союз мужчины и женщины — глубоко гуманистическая и современная мысль Шекспира! Отсюда решение первой встречи. Петруччио готовится укротить строптивицу, «охмурить» неопытную девушку, жениться на деньгах без промедления. Выходит Катарина, намеревающаяся дать началу отпор. И вдруг возникает «завязь» чувства, развитию и победе которого посвящено все дальнейшее. И в конце комедии настоящая любовь побеждает. Влюбленность возникает в первой же встрече. Кстати, в «Ромео и Джульетте» в сцене на балу, когда Ромео впервые видит Джульетту, тоже возникновение чувства. Разумеется, в сцене Петруччио и Катарины это чувство лишь завязывается и тут же сменяется острейшей пикировкой в блестящем диалоге. Начинается борьба, процесс взаимного укро-

Страницы режиссерского сценария с пометками А. Д. Попова


- 15 -

... ПО УМНОМУ МЫ СВАТАНЬЕ НАЧНЕМ:
ПУСКАЙ БРАНИТСЯ, - Я СКАЖУ НА ЭТО,
ЧТО ГОЛОСОК ЕЕ, - КАК ПТИЧЬЕ ПЕНЬЕ.
ПУСКАЙ НАХМУРИТСЯ, - СКАЖУ ЧТО, РОЗА,
ОСЫПАННАЯ ПЕРЛАМИ РОСЫ!"
НИ СЛОВА ПУСТЬ СО ЗЛОСТИ НЕ ПРОМОЛВИТ, -
Я БУДУ ВОСХВАЛЯТЬ ЕЕ УМЕНЬЕ,
НЕОБЫЧАЙНО ТОНКО ИЗЪЯСНЯТЬСЯ.
ПОГОНИТ ПРОЧЬ - БЛАГОДАРИТЬ НАЧНУ,
КАК БУДТО ПРОСИТ ЗДЕСЬ ПРОЖИТЬ С НЕДЕЛЮ
ОТКАЖЕТ МНЕ В РУКЕ, - СПРОШУ КОГДА
НАЗНАЧИТЬ ДЕНЬ ПОМОЛВКИ И ВЕНЧАНЬЯ,
ТС! ВОТ ИДЕТ!

Голос Катарины за кадром.

-"- ШИР С. Общ.

Петруччо осматривает комнату, снимает шпагу, примащивается к креслу, к дивану, чтобы принять наиболее эффектную позу и, наконец, взяв в руки [illegible] Баптисты, разваливается на диване.

... ПЕТРУЧЧО, ДЕРЖИСЬ...

~~В глубине кадра на~~ На лестнице, быстро появляется Катарина. Она спускается на нижнюю ступеньку и останавливается, выпрямившись во весь рост. Петруччо, даже не посмотрев на неё, нагло начинает:

... А, КОТИК!

Возмущенная Катарина делает движение, чтобы что-то ответить Петруччо. Он поворачивается к ней, чтобы проверить впечатление, какое произвел его тон и видит...

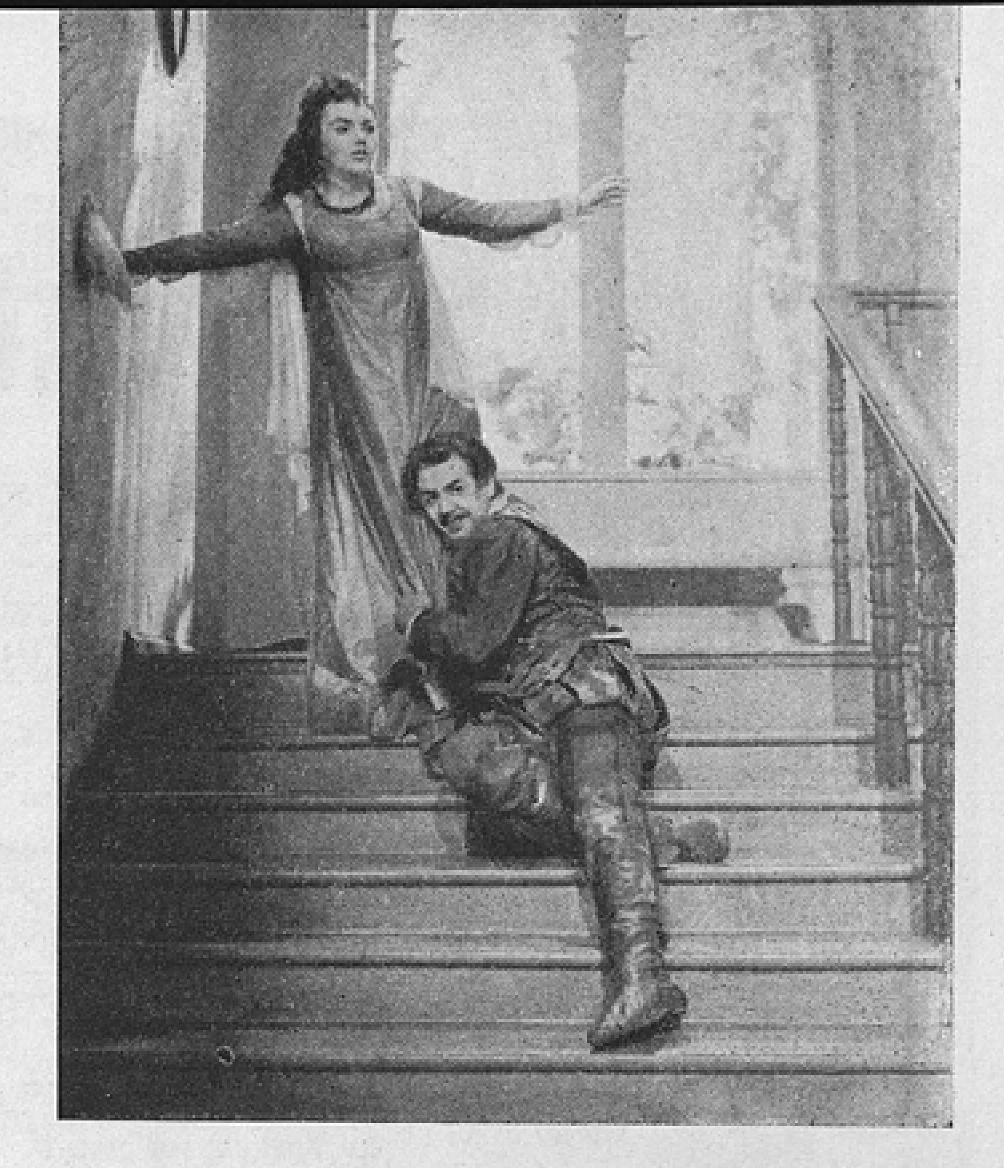
Кр. (Быстрый наезд) ... её лицо.

щения с и л о й л ю б в и. Тогда и финальная сцена — поцелуй на улице — не застает нас врасплох. Так вот, мне кажется, исходя из этого, что возможности монтажа крупных планов здесь еще недостаточно использованы. Попробуй в первый миг дать переброску планов — его и ее, его и ее — с оттенками перехода у Катарины от возмущения его нахальством к интересу, от интереса к первому удару сердца, от этой первой «завязи» к готовности бороться; у Петруччио — от деловитого, хитро оценивающего взгляда к огромному интересу, от интереса к восхищению, которое он умело снимает: да, она хороша, но ее надо «отвоевать» у ее же строптивости... Нет, ей-богу, эту сцену Шекспир писал специально для телевизионного фильма!.. И еще одно предложение, опять-таки вытекающее из возможностей кинематографической мизансцены. У тебя в доме Баптисты все время фигурирует по сценарной записи лестница, которая ведет из зала в комнату Катарины. Хорошая мизансценическая опора для ряда кусков. Даже на бумаге ясно, что она становится там абсолютно необходимой. Я бы дожал эту находку введением окна на повороте лестничного марша. Когда Катарина убегает от Петруччио со словами: «Пошел ты, шут, приказывай служанкам»,— Петруччио догоняет ее и, перегнав на повороте лестницы, приседает на окно, преграждая путь со словами:

Была ли царственней Диана в роще,
Чем котик в этой зале!

Слушая с возрастающим удивлением его монолог, Катарина чуть приседает в нише окна. Так вот, Владимир Тимофеевич пронизывает эту мизансцену светом солнца с улицы, тенями от веток, игрой бликов, в отдельных планах использует контражур, создавая настроение, которое нужно для сцены, где происходит у обоих зарождение любви. В дальнейшем лестница снова заиграет, когда последует резкий слом («В твоей я спальне, Катарина, буду еще поближе») и начнется «бегство» Катарины вниз по лестнице и монолог преследующего ее Петруччио (из-за ее плеча на аппарат). И еще одна деталь, о которой точно договариваемся: что такое Катарина и что для нее невозможно. У тебя по сценарию Баптиста т я н е т Катарину и Петруччио друг к другу за руки. Получается, что Баптиста укротил «котика». Она бы ему задала! Это вопрос «зерна»...

Одна, казалось бы, редакционная придирка к сцене прихода Петруччио на свадьбу в сопровождении музыкальной банды. У тебя записано: «Всем своим видом каждый бродяга старается изобразить скорбь по поводу предстоящего расставания с Петруччио». Я бы сказал так: «Каждый бродяга выражает скорбь по поводу...» и т. д. Это очень существенно. Никаких и з о б р а ж е н и й. Только тогда родится



Кадр из телевизионного фильма «У к р о щ е н и е с т р о п т и в о й». Л. Касаткина — Катарина, Андрей Попов — Петруччио

настоящий юмор, тем более в кинематографе!.. Они идут мрачные и грустные, сознающие, что пьянству на деньги их благодетеля пришел конец. Им д е й с т в и т е л ь н о грустно. Я призываю всех актеров, акцентирую на «невалянии дурака», на том, чтобы держать настоящий серьез, не смешить, начисто уничтожать беспокойство о смеховых реакциях. Надо делать все во сто крат серьезнее, чем в спектакле! Кстати, и у Петруччио искренняя, глубокая грусть по поводу расставания со своим вольным холостяцким прошлым. Надо поворачивать актеров на серьез!

То же самое в эпизоде в соборе. Сама по себе идея перевода монолога на язык прямого действия очень принципиальна для нашего решения телефильма. Но надо быстрее идти к действию, к сюжету. Давай собор динамично и без затяжек. Я хочу, чтобы даже в сценарной записи был ритм. Если нельзя писать нервно, то надо писать н а п р я ж е н н о. Надо четко, темпово сменять «солидность» взрывом, ритуал — «провокаторством». Скорее спеши к взрыву — нога Катарины наступает на сапог Петруччио. Взрыв! И дальше спеши к итоговой фразе: «Таких еще венчаний не бывало!» Сколь ни соблазнительны хорошие «попутные» трюки, они будут задерживать развитие действия. А действие — это главное...

Катарина: – ПОШЕЛ ТЫ, ШУТ! ПРИКАЗЫВАЙ СЛУЖАНКАМ!

Катарина идет в направлении лестницы, ведущей в ее комнаты. Петручио забегает вперед и ~~почти ложится на спину~~, преграждая ей путь. Катарина останавливается.

??

догоняя перегоняя на повороте лестницы

Петручио: – БЫЛА БЫ ЦАРСТВЕННЕЙ ДИАНА В РОЩЕ, ЧЕМ КОТИК В ЭТОЙ ЗАЛЕ!

Отъезд Кр. Ср. — Слушает Катарина.

– О, ПУСТЬ БУДЕТ
МОЙ КОТИК ЦЕЛОМУДРЕН, КАК ДИАНА,
ДИАНА ЖЕ – ПРЕЛЕСТНА, КАК МОЙ КОТИК.

Катарина: – ГДЕ НАУЧИЛИ ВАС ВСЕЙ ЭТОЙ ЧУШИ?

не мельчить кусок здесь

(~~Отъезд аппарата~~, в кадр вклинивается Петручио.)

Петручио: – Я ОТ РОЖДЕНЬЯ ОЧЕНЬ ОСТРОУМЕН.

Катарина: – НУ, ВАША МАТЬ СОСТРИЛА НЕУДАЧНО!

Кр. — Петручио ~~приближается к ней~~:
– Я РАЗВЕ НЕДАЛЕК?

(пытается взять ее руку)

Кр. — Катарина: – ТЫ СЛИШКОМ БЛИЗОК.

(мягко отнимает руку)

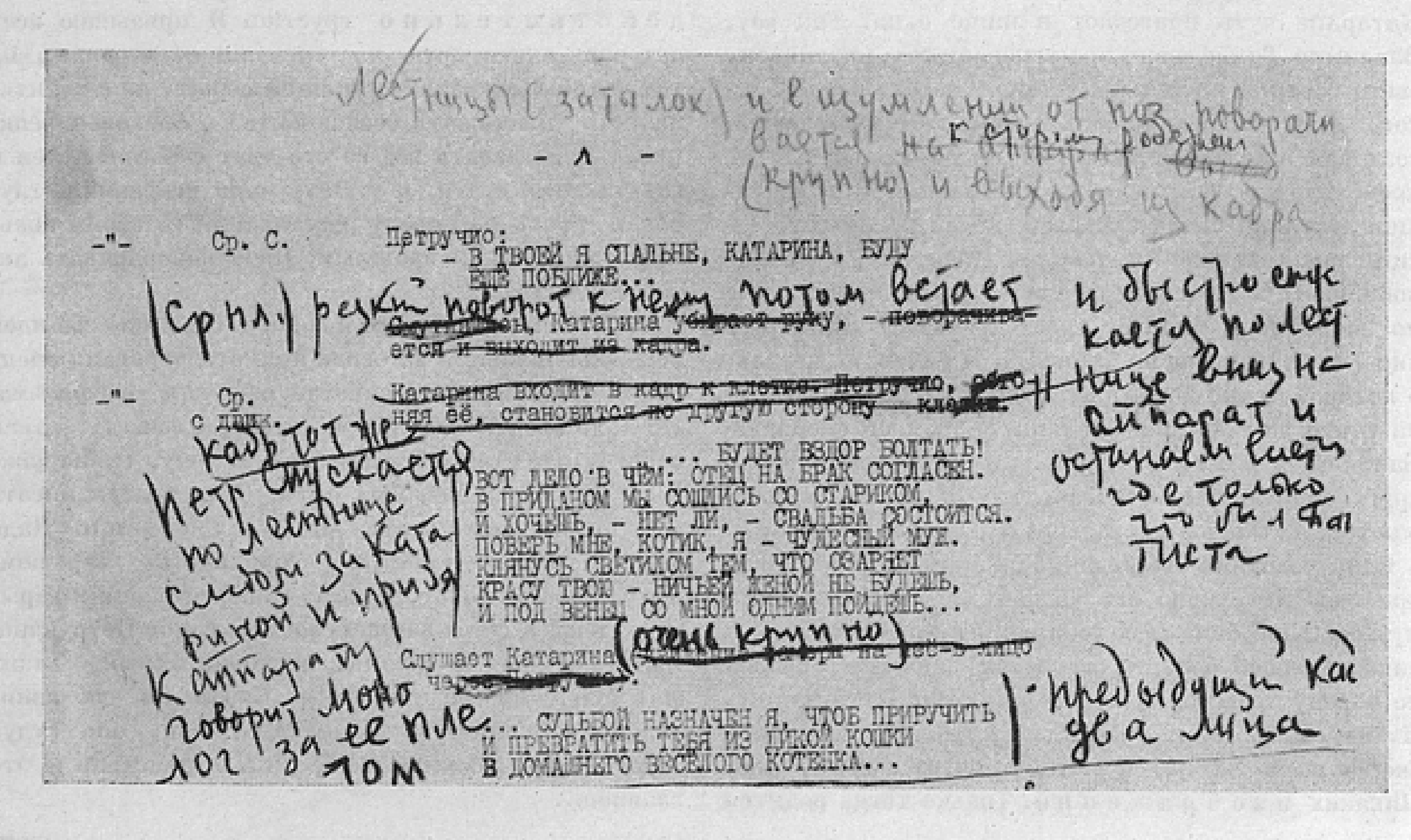
~~Ее рука тянется к Петручио и слегка касается его плеча.~~

Кр. — Сквозь щелку в двери просовывается голова Баптисты. Он радостно изумлен происходящим и немедленно прикрывает дверь.

Петручио обязательно в кадре потому что Катарина удивленно смотрит на него и чуть приседает в нише окна оба в нише

что исходит зарождение любви у обоих

общ план – лестница и в глубине окно где присели Катар и Петр Баптиста входит в кадр заглядывая в глубь



– 4 –

лестница (затылок) и в изумлении от поз поворачивается к стороне (крупно) и выходя из кадра

"–" Ср. С. — Петручио:
– В ТВОЕЙ Я СПАЛЬНЕ, КАТАРИНА, БУДУ
ЕЩЕ ПОБЛИЖЕ...

(Ср пл.) резкий поворот к нему потом встает и быстро сбегает по лестнице вниз на аппарат и останавливается где только что был Баптиста

~~Отдышись он~~, Катарина ~~убирает руку~~, – ~~поворачивается и выходит из кадра~~.

"–" Ср. с движ. — ~~Катарина входит в кадр к клетке. Петручио, обгоняя её, становится по другую сторону клетки.~~

кадр тот же Петр спускается по лестнице следом за Катариной и придя к аппарату говорит монолог за ее плечом

... БУДЕТ ВЗДОР БОЛТАТЬ!
ВОТ ДЕЛО В ЧЁМ: ОТЕЦ НА БРАК СОГЛАСЕН.
В ПРИДАНОМ МЫ СОШЛИСЬ СО СТАРИКОМ,
И ХОЧЕШЬ, – НЕТ ЛИ, – СВАДЬБА СОСТОИТСЯ.
ПОВЕРЬ МНЕ, КОТИК, Я – ЧУДЕСНЫЙ МУЖ.
КЛЯНУСЬ СВЕТИЛОМ ТЕМ, ЧТО ОЗАРЯЕТ
КРАСУ ТВОЮ – НИЧЬЕЙ ЖЕНОЙ НЕ БУДЕШЬ,
И ПОД ВЕНЕЦ СО МНОЙ ОДНИМ ПОЙДЕШЬ...

Слушает Катарина (очень крупно)

предыдущий как два лица

... СУДЬБОЙ НАЗНАЧЕН Я, ЧТОБ ПРИРУЧИТЬ
И ПРЕВРАТИТЬ ТЕБЯ ИЗ ДИКОЙ КОШКИ
В ДОМАШНЕГО ВЕСЕЛОГО КОТЕНКА...

Через несколько дней я вместе с оператором В. Т. Яковлевым снова пришел к А. Д. Попову, чтобы обсудить очередные эпизоды сценария, присланные ему накануне, в частности сцену после собора, в доме Баптисты.

Алексей Дмитриевич был задумчив. Видимо, его что-то сейчас волновало.

— Понимаете... последнее время я ловлю себя на мысли, что многое в спектакле прозевал...

—?!

— Да-да, прозевал, не увидел... Сейчас я понял, что сцену после собора надо играть по-другому... Да-да, концепция самоукрощения в этом эпизоде в спектакле не была осуществлена. Или слабо осуществлена... Давайте подумаем... Давайте сыграем ее по-новому... Когда-то я говорил, и говорил искренне, что мне в своей жизни не приходилось после премьеры подчищать свои экспликации. Но тут, наверное, вступил в силу фактор времени и процесс работы над сценарием. Этот эпизод весь процессуален, он требует больших метражей. Если на деле осуществлять нашу концепцию укрощения любовью, то у Петруччио, ломающего торжество и требующего отъезда Катарины, все должно строиться на внутреннем конфликте: я укрощаю, но сам я уже «погиб», уже укрощен; Катарина прекрасна, как жаль, что я должен довести задуманное до конца и провести эту ночь в дороге!.. И все это венчает его монолог: «...ты собственность моя; мое именье, дом, посуда, поле...» — и т. д. Это признание в любви! Это объяснение в любви к ней в присутствии всех. Монолог — вдумайтесь только! — «... ты собственность моя...», исполненный в подтексте искреннего и нарастающего чувства к ней. Вот мне бы хотелось, чтобы под этим углом зрения вы еще и еще раз посмотрели этот эпизод и в вашей репетиционной работе и в сценарной. Мы видим ее трогательную, тихую, с измученными от волнения глазами. Теперь следующий кадр: он смотрит на нее. Он преодолевает внутреннюю борьбу и желание остаться. А когда она не выдерживает и, оскорбленная его «железобетонностью», вспыливает, то он любуется ею. Но любуется теперь не с позиций «бокса» — как она здорово умеет отбивать мои удары! (это могло иметь место в сцене их первой встречи), а с позиций того, как она хороша и как ему трудно ее обижать.

Всего этого здесь можно добиться при строжайшей требовательности к внутреннему монологу! Этот эпизод, особенно у Петруччио, и сцена «бокса» у обоих являются классическими примерами с точки зрения абсолютной необходимости применения внутреннего монолога. Максимума внутреннего и минимума внешнего, этого решающего качества современного актерского исполнения, можно добиться не только предельно «ускромняя» все внешнее, но и развивая, внедряя внутренний монолог, как важнейший элемент интенсивной психологической жизни актера. Все это вещи не новые, но об этом необходимо вспомнить. Уж больно повод подходящий! Внутренний же монолог в искусстве киноактера—это основа основ. К сожалению, у нас внутренний монолог часто рассматривается режиссером лишь как внутренний голос: крупный план актера и его закадровый голос — его мысли. Но ведь это не главное направление, по которому внутренний монолог должен быть взят на вооружение кинематографом. Вот когда за кадром голос партнера, а в кадре слушающий актер на крупном или среднем плане, или когда в кадре два или несколько актеров, слушающих и готовых поддержать, возразить, перебить, то у них-то, у этих слушающих актеров, и должен быть внутренний монолог. Вот где «максимум внутреннего»! Недаром Константин Сергеевич Станиславский утверждал, что надо проверять степень возбудимости, темперамент актера не на «отдаче», а на восприятии! Как это утверждение «кинематографично»! Для театрального актера типично ложное беспокойство о том, что молчащим его не увидит и не «зарегистрирует» зритель. Поэтому он заполняет свое молчание «са-

Катарина быстро встает:
- НУ, ДЛЯ СЕБЯ ИЩИ ДРУГУЮ КЛЯЧУ! - Идет на аппарат и подходит к клетке, но уже себя гонит прочь

И она отходит. Останавливается около второго кресла. Петруччио поворачивается за ней (отъезд аппарата на более общ.пл.)

- О, КОТИК, ТЯЖЕЛО ТЕБЕ НЕ БУДЕТ:
Я ЗНАЮ - ТЫ ЮНА И ТАК ВОЗДУШНА...

Катарина:
- ВОЗДУШНА Я, НО ЗНАЮ СКОЛЬКО ВЕШУ,
Я МОЛОДА, НО ОСАДИТЬ ТЕБЯ
ВСЕГДА СУМЕЮ...

Петруччио:
- ТЫ ОСА?

Катарина:
- А ТЫ,
ОСИНОВЫЙ ЧУРБАН!

Катарина с размаху садится в кресло.

Петруччио: придвигается к ней - приближение аппарата.

- И ВСЕ ЖЕ Я
ВЕРХ НАД ТОБОЙ ВОЗЬМУ.

Катарина: - НУ, ТАМ УВИДИМ,
КТО БУДЕТ ГДЕ.

Петруччио: - СЕРДИТАЯ ОСА!

Катарина: - АХ, Я ОСА? ТАК БОЙСЯ ЖАЛА!

Дальше всё на блеске диалога обе крупно по грудь и между ними клетка с искусств птицей

фас борется с профилем
профиль слушает фас говор

моанализом», отдыхом и подготовкой к тому моменту, когда завладеет залом,— на реплике, исполненной эмоций, или бурном монологе. Мои учителя считали пренебрежение к молчанию на сцене опасной чепухой. Так как же возрастают требования к в о с п р и я т и ю в самом тонком и психологическом искусстве — кинематографе. Ведь здесь нет беспокойства о зрителе и подхлестывающих реакций, все внимание сосредоточено на существе сцены. И кадры с процессом восприятия ни в какой степени не уступают по важности кадрам, в которых актер говорит, жестикулирует, отдает свою нервную энергию. Наоборот, молчащий, но живущий интенсивной внутренней жизнью актер — это, по-моему, золото для режиссера. Но это золото не добудешь, если не будет внутреннего монолога! Но мы, кажется, отвлеклись ...Владимир Тимофеевич будет вправе предъявить нам претензию — позвали обсуждать сценарий и углубились в чисто режиссерские «эмпиреи» ...

— Наоборот,— сказал В. Т. Яковлев,— мне все это интересно. Мы, кинематографисты, к сожалению, очень замкнуты в своих цеховых интересах. Например, мы, операторы, мало задумываемся о вопросах актерского искусства. Мне привелось снимать актеров МХАТ его лучшей поры: Тарханова, Тарасову, Грибова и других,— и должен сказать, что в те годы его актеры были очень желанными в кинематографе благодаря своей исполнительской манере, хорошей форме, внутренней гибкости... Для оператора радость, когда он снимает актера гибкого, тренированного, с живыми глазами!..

Алексей Дмитриевич улыбнулся.

— Ну что ж, буду знать, что и вам не чужда теоретическая мысль... Вернемся к сценарию. Я бы хотел сейчас высказать пожелание, относящееся к трактовке двух сцен— предфинальной и финальной. Вот важный этап осуществления нашей идеи самоукрощения любовью. Катарина здесь абсолютно стыдлива и тиха. Уже нет ничего от бой-девки, скандализирующей окружающих. Когда Петруччио требует от нее поцелуя на улице, она бросает на него взгляд «грустной любви» . А слова: «Нет, милый, нет!.. Я рада целоваться» ,— произносит абсолютно без всякой любовной экзальтации и восторга, но очень проникновенно. Этот момент в спектакле тоже был сделан «бойчее», чем нужно. В театре Катарина легче, проще говорила эту фразу и л е г к о бросалась в объятия Петруччио... Это надо слегка переакцентировать. Она не б р о с а е т с я к мужу в объятия, тут нужен какой-то другой глагол... И не только она «укрощена» любовью. И Петруччио самоукрощен любовью к ней. В его настояниях («Сначала, котик, поцелуй меня» и «Тогда — домой! Эй, вороти назад!») нет ни грозного тона, ни властности. Кажущиеся категоричными, эти фразы согреты настоящим чувством к жене, он как бы пародирует свою прежнюю интонацию, сам как бы подшучивает над методами своего недавнего «укрощения» ... Но все это, в общем, уже оттенки непосредственной работы с актерами, область подтекста...

Теперь о финальном пире. Мой повышенный интерес к проблеме темпо-ритма заставляет еще раз и по-новому посмотреть на этот эпизод «Укрощения» . В нем наглядно выступают типичные недостатки в использовании темпо-ритма, важнейшего средства в режиссерском арсенале. В театре (особенно когда спектакль выпадал из-под каждодневного режиссерского контроля) финальный пир уходил в единый для всех исполнителей темпо-ритм. Все одинаково горячатся и спорят, все охвачены единым темпо-ритмом, нивелирующим задачи и особенности характеров. Это типичная ошибка, ведущая к «условщине» . Между тем темпо-ритм этой сцены должен сложиться из борьбы двух темпо-ритмов: безумного азарта участников «тотализатора» (у них сухие от волнения губы, пульс — девяносто ударов) и темпо-ритма Петруччио — Катарины, внутренне натяженного, насыщенного тончайшим подтекстом и абсолютно лишенного какого бы то ни было внешнего темпа.

Катарина вышла на зов Петруччио. И первые же слова говорит без услужливой готовности и темпа, стремясь раздельно прочитать подтекст в словах и действиях Петруччио. Ведь она уверена, что при теперешних отношениях Петруччио не будет над ней «выламываться» . Тогда что же? В чем смысл происходящего «представления» ? И вот это неторопливое «п р о ч и т ы в а н и е» Петруччио у Катарины, а у Петруччио — стремление в подтексте дать ей понять, что происходит, о чем он ее просит,— вот все это и составляет ту насыщенную неторопливость, которая конфликтует с азартом всех прочих участников «тотализатора» ...

●

Алексей Дмитриевич снова прикован к постели. Мы — В. Т. Яковлев, художник В. В. Голиков и я — привозим к нему его верного соратника Н. А. Шифрина, замечательного художника и чудесного человека. Нисон Абрамович, который тоже тяжело болен, подходит к Попову и молча крепко сжимает его руку. Они долго смотрят в глаза друг другу и... весело улыбаются... И, конечно, не понимают, что это одна из последних их встреч. Они шутят над способностью каждого из них болеть «без отрыва от производства» , грозятся критиковать друг друга, «не взирая на лица» , и справляются о том, насколько каждый из них стал «заядлым мосфильмовцем» ...

В этот вечер мы обсуждали первые, пока еще картонные макетики нескольких декораций. Шифрин

Когда наш театр начинал работу над „Укрощением строптивой", мы не предполагали, что пройдет четверть века и этот спектакль, проживший достойную сценическую жизнь, станет основой для создания фильма.

И за один вечер его смогут посмотреть столько зрителей, сколько не видали за все 25 лет.

По этому в фильме, мы с вами, актеры и режиссеры должны сохранить все то лучшее, что было в нашем спектакле и вместе с тем, переосмыслить его, опираясь на выразительные средства кинематографа.

Шекспировская комедия рассказывает об одном дворянине Петручио, пожелавшим выгодно жениться и укрощающим буйный нрав своей ...

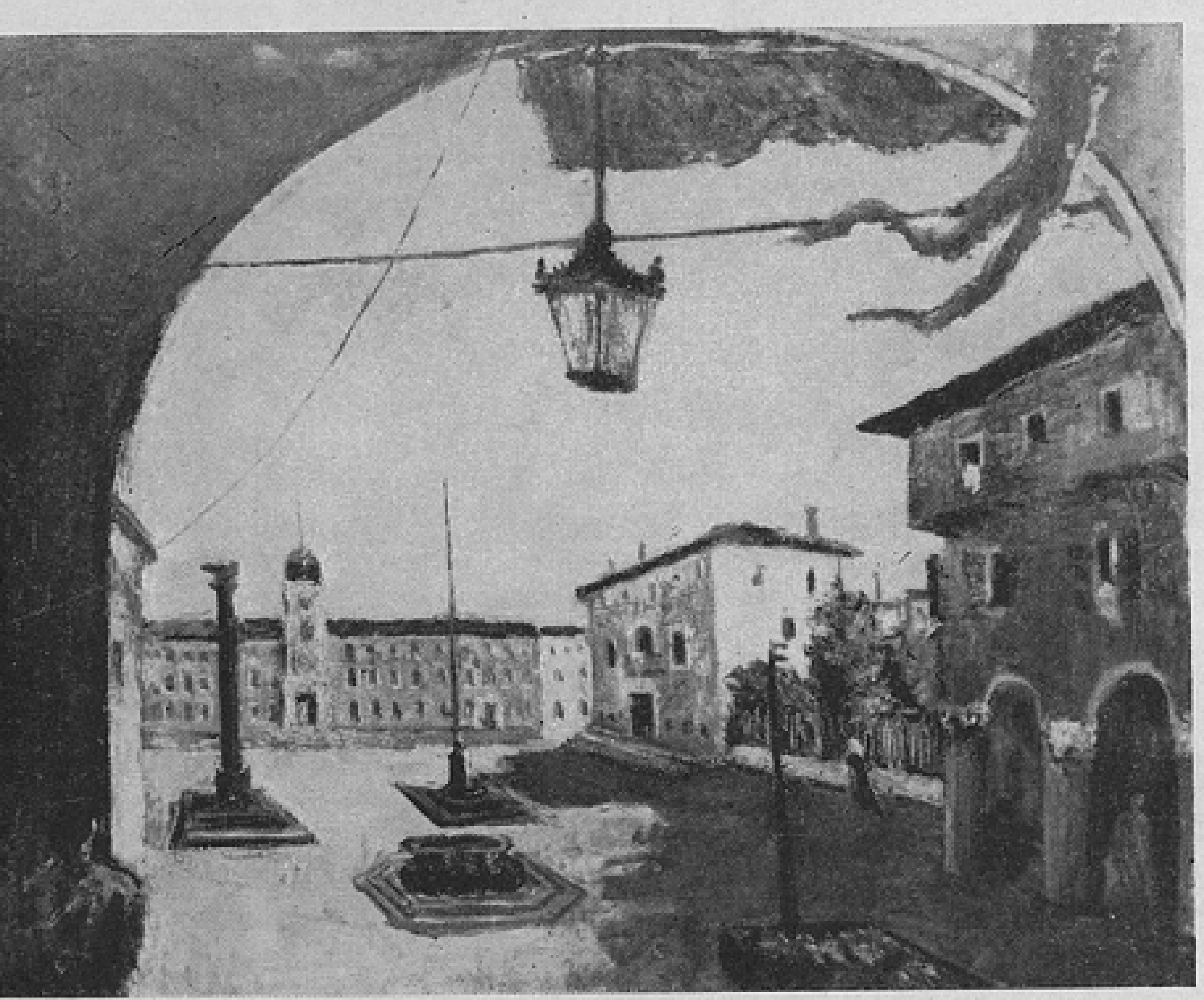
Весь этот поединок показан Шекспиром в атмосфере радостного жизнеутверждения, что и делает великого драматурга нашим союзником в борьбе за счастливого сильного человека, наполненного чувством собственного достоинства — нашего современника!

Обо всем этом нам надо вспомнить сейчас и ради этого ставится наш фильм —

в объектив

Текст вступительного слова к телевизионному фильму «Укрощение строптивой», написанный рукой А. Д. Попова





Вверху — эскиз гобелена к первой картине спектакля: «Площадь в Падуе»
Внизу—эскиз декорации к фильму: «Площадь в Падуе»

рассказывал о своем подходе к использованию наследия итальянских художников, заключающемся в том, чтобы, не копируя старинных мастеров, стараться дать ощущение Италии и ее искусства. Оба, и Попов и Шифрин, говорили о том, как особенно важен для фильма лозунг борьбы с абстрактной театральщиной, с бутафорщиной и оперностью в декоративном оформлении и образах действующих лиц— лозунг, объявленный ими еще в период создания спектакля. И в связи с этим Алексей Дмитриевич снова вспоминал об английских «глазах» во взгляде на Италию: смотреть на Италию как бы через английские очки и тем самым убивать слащавость, красивость, оперную итальянщину, вносить элемент суровости и северной жесткости.

Высказывание оператора В. Т. Яковлева о том, что ему хотелось бы найти некоторую гравюрность изображения, было горячо поддержано Алексеем Дмитриевичем. Он считал, что в нашем телевизионном фильме чрезвычайно важно иметь мягкий, слегка темноватый фон интерьеров, чтобы «актеры хорошо лепились и хорошо отрывались от фона», и советовал Владимиру Тимофеевичу использовать все возможности освещения и оптики для некоторого «размыва» и притемнения фона. «Актер, лицо, глаза актера!— говорил он.— Актер не должен спорить с гобеленом, канделябром, скульптурой, бытовой деталью и т. д. Все внимание на актере!»

●

И вот кинопробы. В связи с болезнью Алексей Дмитриевич смотрит их дома на маленьком экране, при неважной проекции. В качестве механика выступает страстный кинолюбитель и «владелец» домашнего «кинотеатра» Андрей Попов. После двукратного просмотра небольшого ролика Алексей Дмитриевич обращается к Андрею Попову уже не как к механику, а как к исполнителю.

— Ты характерный актер, острее ищи характерность, чтобы не было любовника вообще! Для тебя роль Петруччио должна решаться как характерная роль. В чем характерность? Надо найти природу его темперамента. Он южанин, а потому горяч. Горяч

и азартен. Он горяч во всем, а не только и не столько в том, что груб в «укрощении». Горячий азарт сватовства из-за денег и наживы постепенно вытесняется интересом, а потом и «увязанием» в Катарине. Азартный темперамент — «зерно» его характера. А у тебя в пробе — резонерство и доклад экспозиции. Природа азартности, озорства уведет тебя и от этого и от властного укротителя...

Катарина... Пожелание актрисе — забыть о внешнем виде, не беспокоиться об этом. Нельзя допустить, чтобы «куколка» (подразумеваю под этим удачный грим, прическу, приятность внешнего вида) пролезла в роль. Станиславский сказал однажды актрисе, у которой была эта «куколка» в роли: «Будьте в капоте!» Он призывал ее этим к абсолютной свободе, к тому, чтобы она не думала о внешнем виде, а думала о сущности. Не надо бояться драматизировать эту классическую комедийную роль. Если актрисе удастся просветить роль умом и простотой Катарины, то за остроту и комедийность я абсолютно спокоен. Ищите глаза Катарины! Глаза модулирующие, с подтекстом, живые, свободные, изучающие, прочитывающие подтекст партнера.

Что касается остальных, то меня беспокоит элемент театральности в исполнительской манере. Это прежде всего относится к рваной и замедленной речи большинства, к обыгрыванию многими каждого слова, к известной выспренности поведения у некоторых. Многое делается грубее, условнее, чем должно быть на экране. Не смотрю на это пессимистически, ибо просмотр актерами проб и первого же отснятого материала поможет им почувствовать, что верно, а что фальшиво. И они сами забеспокоятся...

●

Вскоре состоялась беседа с актерами. Алексей Дмитриевич развил свои замечания по кинопробам, поделился впечатлением от первого материала. Он выделил сразу две-три основные проблемы.

— В шекспировской вещи,— сказал он,— нельзя все время физически «мельтешиться», имитируя какой-то «быточек». Надо брать от Лоуренса Оливье (и это, пожалуй, единственное, что мы без оговорок берем у этого большого английского актера для нашего исполнительства Шекспира) необыкновенную скупость жеста. Это снимает «игру», это дает ритм кинематографа, уничтожает возвышенность «чувствования». Статуарность убьет театральность, но не убьет приподнятость... Другой важнейший вопрос — это четкость объекта. Каждый актер в фильме должен особенно четко представлять себе, где находится объект его внимания. А то



А. Д. Попов дает указания по фотопробам. Слева—Андрей Попов—исполнитель роли Петруччио; в глубине—режиссер фильма С. Колосов

в одной из проб вместо изучения партнера — закатывание глаз... И третье — речь! Только точнейшее несение мысли избавит актера от нетерпимого в кинематографе раскладывания фраз на словечки, от бесчисленных цезур и неоправданных пауз. Если с подобной речью мы пообвыклись в театре и, к сожалению, миримся с ней, то на экране она убийственна. Если в театре господствует давление тысячи восьмисот мест и актер невольно форсирует себя и подает резче, чем этого требует общение, то в кинематографе он в этом плане совершенно покоен. Максимальная внутренняя серьезность актера должна рождаться и от того, что нет зрительских реакций, которые подхлестывают («Ага, принимают... Ну-ка я еще дам...») и всегда в итоге рождают переигрывание...

●

...Многое можно было бы еще рассказать о том, как Алексей Попов руководил нашей работой. Ему не суждено было дожить до телевизионной премьеры фильма, состоявшейся в сентябре 1961 года. Мы, конечно, хорошо понимаем, что не все указания А. Д. Попова нам удалось воплотить в фильме. Но дело, разумеется, не в нашей скромной работе. «Режиссерские уроки» А. Д. Попова навсегда останутся в памяти всех его учеников, всех, кому посчастливилось работать с этим замечательным художником-мыслителем.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

Говорит Йорис Ивенс

Известный мастер документального кино, голландский режиссер Йорис Ивенс, находясь проездом в Москве, встретился с участниками Всесоюзного семинара кинокритиков. Во время оживленной беседы он рассказал о своих последних работах и творческих планах, в частности о том, как под его художественным руководством несколько молодых кинематографистов Кубы создают свои документальные фильмы: постоянный обмен опытом, взаимные консультации, совместное обсуждение актуальных творческих проблем становятся для них школой документального киноискусства. Йорис Ивенс ответил также на вопросы советских кинокритиков. Ниже мы приводим отрывки из этого коллективного интервью.

Йорис Ивенс. Недавно я побывал на Международном фестивале документального и короткометражного фильма в Лейпциге. Собравшиеся там виднейшие кинодокументалисты всего мира много говорили о значении кинокритики для развития документального кино.

Для нас, кинодокументалистов, было бы очень хорошо, если бы критики не только описывали наши фильмы, но и разбирались в том, как они сделаны. Это помогло бы и зрителю лучше понять и больше полюбить документальное кино.

Многие считают, что документальное кино — это паспорт в кинематографическую столицу под названием Художественный Фильм. Но надо иметь и художников, которые полностью посвятили себя документальному кино, и критиков, которые могли бы вести профессиональный разговор об этом виде искусства.

Вопрос. Как Вы оцениваете новые советские документальные фильмы?

Йорис Ивенс. К сожалению, я видел далеко не все картины, созданные моими советскими коллегами за последнее время.

Мне очень нравится фильм Р. Григорьева «Люди голубого огня», который я посмотрел в Лейпциге. Это честное и выразительное изображение труда людей, в сложных условиях прокладывающих газопровод. Для меня и зрителей зарубежных стран он дает яркое представление о советских людях, о том, что они уверенно идут к своей цели. В Лейпциге этот фильм произвел большое впечатление не только на критиков, но и на рядовых зрителей.

Видел я также фильм об озере Байкал (Иркутская киностудия). Это картина, каких, по-моему, делать не стоит. Пролетая над Байкалом, я получил более яркое представление о красоте озера и окружающих его мест, чем от этого фильма.

Документальное кино должно обострять зрение, помогать видеть новое, ощущать радость открытия. Так, при чтении хороших стихов ощущаешь новые и вместе с тем твои мысли и чувства и сожалеешь, что не сам их написал.

Я отдал много душевных сил фильму «Сена встречает Париж», хотя снимал его вместе с двумя операторами только семь недель. И меня радовало, что некоторые па-

рижане потом удивлялись: «Столько лет живем в Париже и не представляли, как интересна Сена!»

Документалист должен любить материал, видеть его изнутри, хорошо знать его.

Между прочим, я как-то показывал в Москве рабочим зрителям свой фильм «Зюдерзее». После просмотра мне задали много вопросов производственного характера, на которые я оказался не в состоянии ответить. После этого я пришел к заключению, что мне надо было бы лучше знать все то, что я снимал. Когда художник-кинопублицист хорошо знает тот участок жизни, о котором он создает фильм он становится свободнее в своих творческих замыслах и решениях.

Вопрос. Каково Ваше мнение о значении дикторского текста в документальном фильме?

Йорис Ивенс. Им часто злоупотребляют. Я обычно говорю с моими учениками о четырех «столпах» документального кино — изображении, музыке, звуке и тексте. Когда вы создаете фильм, надо решить, какой из этих «столпов» опорный.

Дело не в количестве текста, а в его соотношении с другими компонентами фильма.

В иных случаях большой дикторский текст таит известную опасность, так как некоторые режиссеры не всегда учитывают интеллектуальный уровень зрителя. В результате симпатичный человек, голос которого звучит с экрана, начинает надоедать нам своей назойливостью и назидательностью, поясняя то, что понятно и без его комментариев.

Нужно, чтобы диктор воспринимался не только как симпатичный, но и как умный собеседник.

Вопрос. Каково Ваше мнение о Дзиге Вертове и использовании его методов в современном кино?

Йорис Ивенс. Жаль, что мало еще используется его опыт. Я сам многому у него научился, несмотря на известную ограниченность его метода. Он слишком близок к натуре и недооценивал возможность в некоторых случаях восстанавливать события. По сравнению с временем Вертова мы основательно повзрослели и не должны просто копировать его, но тем не менее должны использовать его опыт, борясь против всяческих шаблонов в документальном кино.

Вопрос. Нужен ли сценарий в документальном кино?

Йорис Ивенс. В зависимости от обстоятельств. Важно, чтобы режиссер полностью владел материалом действительности, о которой он создает фильм, и заранее четко решил свою задачу.

Я считаю, что режиссер может обойтись и без сценария — это его дело. Здесь догматизм ни к чему. Но режиссер должен уметь объяснить и себе, и оператору, и зрителям, чего он хочет.

Для фильма «Сена встречает Париж» я написал всего шесть страниц, а для картины «Народ с оружием» — только две. Это был своеобразный план атаки. Но иногда перед съемкой сложного эпизода я делаю в течение нескольких дней подробные записи.

Многое зависит от опыта режиссера. Молодой режиссер не должен чураться сценария. Другое дело, что во время съемок он может отойти от него. Опасно другое — когда режиссер становится пленником сценария. Я сравню это с тем, как если бы вы заранее написали отчет о матче бокса и пытались предусмотреть в нем все перипетии схватки. Это было бы смешно. При таком подходе к делу сама жизнь иногда может нокаутировать автора.

Вопрос. Вам доводилось работать совместно с очень разными писателями — такими, например, как Хемингуэй и Превер. Какова была их роль в создании фильмов?

Йорис Ивенс. Их участие в создании картин принимало различные формы.

Фильм «Испанская земля» снимался в гуще событий гражданской войны в Испании. Мы с Хемингуэем занимались не столько поисками поэтических обобщений, сколько репортажными поисками. Это была публицистическая хроника, съемка событий. Обобщения приходили позже — во время монтажа, при создании текста и музыки, при окончательной работе над картиной в целом.

В фильме о Сене не было вначале вообще никакого текста, тем более стихотворного текста Превера. Когда фильм был уже отснят, я попросил Превера написать к нему дикторский текст. Хоть он и старый мой друг, но на просьбу ответил отказом, так как был загружен литературной работой. Я решил не отступать. Взял картину под мышку и поехал к нему в Антиб, на юг Франции, где он в то время жил. Показал ему фильм. Он посмотрел его, сказал, что

интересно, но писать текст отказался наотрез. Однако образы фильма вызвали у него желание создать поэму, которую он обещал написать за три дня. И действительно, точно через три дня поэма была готова. Он настолько хорошо почувствовал атмосферу фильма, его дух, что я взял эти стихи в качестве дикторского текста. Целые куски поэмы точно легли в фильм. Только размеры поэмы не позволили использовать ее целиком.

Вопрос. Ваше мнение об использовании элементов документального кино в фильме «Хиросима, моя любовь» Алена Рене?

Йорис Ивенс. Я думаю, что документальные картины Рене стоят на очень высоком уровне. В своих художественных картинах Рене использует приемы документального кино и в съемках и в монтаже. Много интересного и в фильме «Хиросима, моя любовь», если отбросить его философию, которая нам чужда.

В «Хиросиме» Рене хотел как бы исследовать проблему связи времен — настоящего, прошлого и будущего, показать, что при известных обстоятельствах прошлое может столь же сильно воздействовать, как и настоящее. То же относится и к будущему. Такое исследование связи времен сделано очень интересно. Этим мало еще занимаются. Было бы очень интересно, если бы советские режиссеры занялись этой проблемой связи времен и рассмотрели ее с марксистских позиций, с позиций художника, который не тоскует о прошлом, но находит в нем некоторые моменты, озаряющие настоящее и будущее. Ведь у нас не только пространственное искусство, но и временнóе.

Пудовкин много говорил о соотношении между реальным и кинематографическим временем. Ален Рене идет дальше, исследуя проблему времени. И последний его фильм — «В прошлом году в Мариенбаде» построен по тому же принципу. Но это экспериментальный фильм, представляющий интерес больше для создателей картин, нежели для зрителя.

Мне кажется, что документальное кино двояким образом воздействует на художественную кинематографию. С одной стороны, многие режиссеры приходят из документального в художественное кино (например, Рене), с другой — приемы документального кино оказывают влияние на художественную кинематографию (так, стилистика итальянского неореализма повлекла за собой съемку на улицах, привлечение непрофессиональных актеров и т. п.).

Вопрос. Стираются ли, по Вашему мнению, грани между художественным и документальным кино?

Йорис Ивенс. Документальное кино лежит где-то между двумя потоками — чистой хроникой и художественной кинематографией.

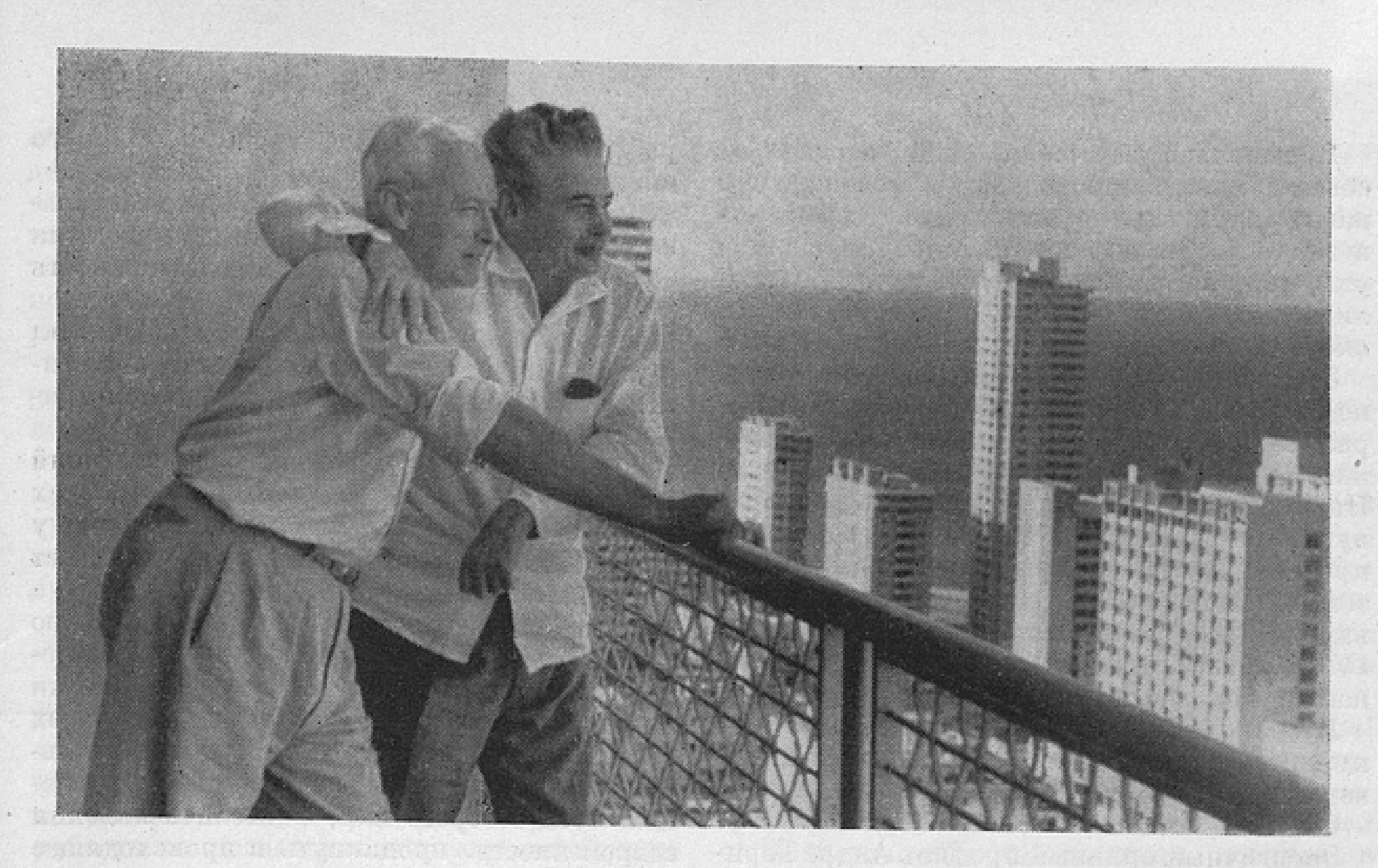
С давних пор главную трудность в документальном кино составляло создание образа человека. Такую задачу легче решать средствами художественного кинематографа, где в драматическом сюжете раскрываются глубины человеческого характера. Мы, кинодокументалисты, не должны копировать эти методы. Надо искать свои средства для показа физического и духовного облика человека. Хотя мы часто и не можем показать подробности характера человека, все же мы в состоянии передать основные черты, его любовь и ненависть, природу его жизненной активности.

Например, в картине Р. Кармена «Пылающий остров» образно переданы волнующие особенности и черты характеров людей Кубы, хотя Кармен вовсе не прибегал к средствам художественного кино.

Недавно я делал фильм о Республике Мали, в котором есть элементы инсценировки: я имею в виду изображение судьбы главного героя. Но доминирующим началом, придающим силу картине, является ее документальная часть.

Мне думается, что для документального кино трудны детальные психологические характеристики, затруднительно изображение сложных процессов в душе и сознании человека. Например, показать, как человек, выступавший против революции, становится ее сторонником и защитником, куда легче в художественном фильме. Но и документальный фильм может передать существенные черты образа нашего современника.

Литературная запись
А. КИТАЙНИКА



Роман Кармен и Йорис Ивенс в Гаване (1960 год)

Р. КАРМЕН

Фильмы мира—за мир

Заметки участника Лейпцигского фестиваля

Берлина мы на этот раз не увидели. Столица Германской Демократической Республики расположена севернее аэропорта Шёнефельд. Выйдя из самолета «ТУ-104», крепко пожав руки встречавшим нас немецким друзьям, мы уже через несколько минут мчались по чудесной автостраде на юг — в Лейпциг. Мы — это делегация советских документалистов на IV Международном фестивале документального и короткометражного фильма: Илья Копалин, Роман Григорьев, Борис Сарахатунов и автор этих строк.

Лейпцигского фестиваля мы ожидали как большого события в жизни искусства документального кино. Его международный авторитет возрастает с каждым годом. Все большее количество стран принимает в нем участие, все больше интересных произведений привозят сюда с каждым годом кинематографисты со всего света.

Фестиваль — не только просмотры, это живые встречи мастеров, широкий обмен мнениями, новые знакомства, творческие дискуссии, горячие споры. Особенно это важно сейчас, когда значение документального кинематографа — активного пропагандиста прогрессивных идей — неимоверно возросло.

Определить задачи документалистов, найти общие проблемы, объединяющие художников всех стран, всех направлений, каких бы мировоззрений они ни придерживались. Эти проблемы, эти мысли тревожили нас в дни, предшествовавшие фестивалю, как, впрочем, и задолго до него. С этими мыслями мы мчались по автостраде, что широкой бетонной полосой легла по Германской Демократической Республике.

Удаляясь от аэропорта, мы увидели в стороне от автострады линию границы Восточного и Западного Берлина. Как четко, организованно, по-боевому проведены были 13 августа этого года жизненно необходимые для ГДР, для нормализации обостряемой с каждым днем западногерманскими реваншистами обстановки, мероприятия на границе.

Я невольно задержал свой взгляд на совсем юном лице солдата, проверявшем наши документы на автостраде. Парень ответил приветливой, немного смущенной улыбкой, поправил на плече автомат, вежливо козырнул — короткая формальность окончена, машина может следовать дальше...

За два с половиной часа мы перенеслись из Берлина в Лейпциг. В городе уже загорались световые рекламы, витрины магазинов. Горожане спешили с работы по домам. Наши машины, с трудом преодолевая уличную толчею оживленно предвечернего города, проехали к ярко иллюминированному кинотеатру «Капитоль», на фасаде которого развевались флаги сорока четырех стран—участниц IV Международного фестиваля документального и короткометражного фильма.

И сразу мы окунулись в оживленную толпу кинематографистов, обменивающихся приветствиями, новостями на всех языках.

Сколько знакомых лиц!

Энергичный орлиный профиль Андре Торндайка. Мы так привыкли видеть его на нашей студии в Москве, где он долго работал со своей женой Аннели над большой документальной эпопеей «Русское чудо»; Аннели Торндайк—председатель жюри Лейпцигского кинофестиваля. На ее озабоченном лице уже ощущается в полной мере бремя ответственности и предстоящего большого труда.

Крепко обнимаемся с Йорисом Ивенсом — снова, в который раз в нашей жизни общее, родное — Куба. Он только что оттуда прилетел:

— О, нужно о многом поговорить — тебе куча приветов из Гаваны...

За чашкой кофе в баре пожилой Альберто Кавальканти углубился в беседу с французом Эдуардом Лунтцем.

Нас знакомят с голландцем Луи ван Гастереном, небрежно одетым коренастым детиной с добрыми, задорными глазами, глядящими из-под челочки. Своими тонкими усиками, закрученными кверху, и жидкой бородкой ван Гастерен напоминает автопортрет молодого Рембрандта. Поляки, чехи, посланцы Гвинеи, Алжира, Мали, совсем юные кубинцы, уже немолодой известный датский документалист Теодор Христиансен — тоже член жюри.

Уже эти первые встречи, беглое знакомство со списком людей, приехавших на фестиваль из сорока четырех стран, говорили о значительности этого большого международного смотра искусства документального кино.

Кинематографисты ГДР оказались не только радушными хозяевами, но и прекрасными организаторами, в чем мы имели возможность убедиться на всем протяжении фестиваля.

С самого начала нас поразил и обрадовал живой интерес жителей Лейпцига к фестивалю, к фильмам, которые на нем демонстрировались.

Зал кинотеатра «Капитоль», вмещающий около двух тысяч зрителей, был на всех сеансах переполнен. В толпе горожан у входа постоянно слышалось: «У вас нет лишнего билета?!»

Этот повышенный интерес к фестивалю лишний раз доказал, насколько произведения документального кинематографа близки массам зрителей, насколько люди во всех странах мира любят документальные фильмы, представляющие неограниченные возможности обозреть мир, осмыслить явления современности, проникнуть в происходящее на далеких континентах.

Фильмы смотрелись не в узком кругу профессионалов, а выносились на широкое обозрение массового зрителя далеко за пределы кинотеатра «Капитоль». В течение недели авторы фильмов побывали в рабочих клубах, на индустриальных предприятиях Лейпцига. Просматривали и активно обсуждали фильмы крестьяне близких к Лейпцигу сельскохозяйственных кооперативов. Что ни день, мы слышали от наших коллег восторженные рассказы об этих встречах, оставлявших в сердцах теплый след подлинной близости с простыми зрителями. Подчас такие встречи с народом бывают для художника во сто крат дороже профессиональной критики, исходящей от рафинированных ценителей.

Фестиваль начался с просмотра советского фильма «Снова к звездам», представленного вне конкурса. В зале то и дело вспыхивали восторженные аплодисменты в честь Советского Союза, в честь обаятельного советского парня — покорителя космоса Германа Титова, в честь советского народа — созидателя, победителя стихий. В этом ярком советском фильме зрители видели воплощение благородного лозунга фестиваля: «Фильмы мира — за мир во всем мире».

Около ста фильмов просмотрели мы в течение недели!

Обо всех фильмах в кратком очерке не расскажешь, да и вряд ли есть в этом не-

обходимость. Но на некоторых произведениях, тех, что отличаются свежестью творческих приемов, тех, что знаменуют разведку новых жанров и путей в искусстве документальной кинематографии, хотелось бы остановиться и, не претендуя на развернутую рецензию, поговорить о них.

Не случайно я вспоминаю о творческих дискуссиях, которыми насыщена была эта лейпцигская встреча. Разговор не ограничивался критикой просмотренных лент — он неизбежно перерастал в обсуждение роли художника документального кино в современном обществе, его ответственности перед временем, об активном вторжении в жизнь, об огромной пропагандистской функции документальных фильмов.

Как зачастую боятся слова «пропаганда» даже передовые прогрессивные художники из стран капиталистического Запада. С опаской говорят они о публицистичности документального кино. Но что интересно: эта робость не мешает им, если они настоящие художники, с гораздо большей смелостью выступать в своих фильмах в роли публицистов, порой пропагандистов благородных, высокогуманистических принципов.

Нас порадовали на фестивале фильмы западных художников, чья честность в отражении социальных явлений идет наперекор цензурным рогаткам «свободного мира». Так, например, одной из премий фестиваля был отмечен фильм французского режиссера Эдуарда Лунтца — «Дети сквозняка». Это документальная повесть о трагической судьбе испанских и алжирских беженцев, влачащих жалкое существование в чудовищных трущобах Парижа. Мимо этих трущоб, расположенных около автострады, мчатся роскошные лимузины, равнодушные к страданиям заживо погребенных в грязи, умирающих от голода людей. Это страшно. Фильм подкупает правдивостью, реализмом. Он насыщен естественными шумами, подчеркивающими жуткую правду жизни. Это живой репортаж, в который органически введен главный герой очерка — мальчик, веснушчатый, оборванный парень с умными глазами, печально и гневно смотрящими на чужой, холодный мир. Он на протяжении фильма не произносит обличительных слов, но всем своим обликом угрожает, призывает к ответу.

Волнующий конец очерка — к вечеру возвращается в трущобы отец мальчика. Он бредет, толкая детскую коляску, с которой собирал по городу отбросы в мусорных ямах Парижа. Отец падает на дороге, не дойдя до порога лачуги. Мальчик с товарищами везут умирающего на этой коляске в больницу... по шумным бульварам, мимо равнодушных громад домов.

И вот мы впервые слышим голос мальчика. Выйдя из ворот больницы, где остался отец, он смотрит вслед удаляющимся товарищам; «Атанде муа!» («Подождите меня!») — трижды кричит он им и в зрительный зал... Так кончается этот небольшой фильм. Его талантливый автор с горечью говорил нам, что вряд ли фильм появится в широком прокате: «Цензура, полиция, прокатчики... Вам не понять, как тяжело нам в наших произведениях говорить правду...»

О, еще как можем понять, друзья мои! Как не посочувствовать Крису Маркеру, темпераментному, честному документалисту Франции, — он с пустыми руками приехал в Лейпциг, ибо французская цензура и таможня наложили запрет на его фильм о Кубе только за то, что Маркер отразил в нем благородный облик кубинского народа, его вождя Фиделя Кастро, рассказал правду о кубинской революции.

Перед честным художником — документалистом Запада — стоит мучительная проблема: сказать полным голосом обличительную правду — равносильно... молчанию, ибо фильм будет запрещен, и зритель этой правды не увидит, не услышит.

Приходится идти на компромисс, говорить намеками, предоставляя зрителю самому додумать, дополнить, дообобщить. Это не компромисс с совестью, это маневр в бою за правду. Но и это — в конечном счете — риск. Безвозвратно потерять с трудом добытые для съемок фильма деньги, потерять доверие заказчика, потерять все. Поэтому нельзя не отдать дань уважения принципиальности тех документалистов Запада, которые хоть и окольными путями, но атакуют социальную несправедливость, борются за мир, обличают, обвиняют.

Примером таких произведений, в которых авторы их идут на «обходный маневр», могут послужить два бельгийских короткометражных фильма. Один из них — «Мишень» (режиссер Франс Бюэнс) — рассказывает о детских играх. Тема, казалось бы, совсем невинная. Игра заключается в том, что мальчики, одетые в тропические шлемы, с игрушечными

автоматами в руках, привязывают к дереву вымазанного сажей своего сверстника. Нигде в тексте не сказано, что «невинная» детская игра воспроизводит расправу над порабощенными неграми в колониях. Но когда девочка с косичками (во главе оравы ребят) мчится по лесу освобождать «пленника», когда «колонизаторы» терпят поражение, «освободители» вырывают из их рук автоматы, топчут ногами тропические шлемы и вместе с освобожденным «негром» преследуют удирающих «колонизаторов», в зале гремят восторженные аплодисменты.

У цензуры нет формальных оснований запретить фильм: мало ли в какие игры могут играть дети!.. А по существу получился смелый памфлет против колонизаторов. И создал его кинематографист, работающий в классически колониальной стране — Бельгии.

Фильм этот не блещет творческими находками, но смотрится с интересом и вызывает чувство уважения к смелости художника, дерзнувшего проявить свои симпатии к порабощенным народам колоний.

Другой бельгийский фильм — «Константин Менье» (режиссер Поль Флон) — о великом скульпторе, посвятившем свое творчество обездоленным труженикам шахт. Скульптуры Менье отражают трагическую безысходность рабского труда горняков, мужественный, благородный облик рабочего класса. В фильме, рассказывающем о жизни и творчестве Константина Менье, кадры его великолепных монументальных скульптур перемежаются с хроникальными кадрами, передающими кошмарные условия труда под землей: гибель шахтеров, подлинно документальные трагедийные эпизоды подземных катастроф.

Фильм — об искусстве скульптора, а по существу — повесть о трагедии рабочего класса, об обездоленных, эксплуатируемых.

В этих фильмах я вижу тенденцию многих документалистов Запада хотя и «обходными путями», но вторгаться в область социальных отношений. Это, кстати, не только потребность художника — на этот путь настойчиво толкает его зритель, желающий видеть в документальных фильмах жизнь, современность, труд, борьбу людей за свои права, за справедливость.

Поэтому большое сочувствие зрителей вызвал интересный английский фильм «Освободите мой народ» (режиссер Джон Криш), посвященный проблеме расовой дискриминации в Южной Африке. В его создании принимала участие Май Зеттерлинг — известная английская киноактриса, ставшая режиссером телевизионных документальных фильмов. Она работает над фильмами вместе со своим мужем — журналистом Дэвидом Хугнесом.

Резко отличными путями развивается искусство документальной кинематографии в странах социалистического лагеря: в произведениях документалистов СССР, Чехословакии, Польши, ГДР, Болгарии и других стран утверждаются принципы активного вторжения в жизнь, революционные тенденции воинствующей публицистики, правдивого, осмысленного репортажа, поднимающегося на уровень больших политических обобщений.

С огромным интересом были просмотрены чешский фильм «Свидетельство» и фильм ГДР «Так делаются канцлеры». Оба фильма полнометражные, сделанные на архивных кинофотоматериалах и на исторических документах.

Чешский фильм — это первая серия документальной киноповести об истории революционной борьбы чешского народа и о том, как чешский народ, преданный продажными фашиствующими политиканами, был отдан на растерзание Гитлеру.

Фильм ГДР «Так делаются канцлеры» — большое публицистическое полотно, повествующее о трагических страницах истории германского народа, о захвате власти нацистами. Кто-то после просмотра этих фильмов бросил в кулуарах реплику: «А не чрезмерно ли увлечение историческими документальными фильмами о нацизме? Не надоели ли всем давно знакомые кадры: истерика Гитлера, топот эсэсовцев на нюрнбергских парадах?..»

Значимость историко-документальных фильмов неоспорима. Особенно для подрастающего поколения. Но несомненна и необходимость упорного поиска неизвестных доселе архивных материалов. Ибо монтаж знакомых, примелькавшихся кадров уже не способен захватить зрителя в той мере, в какой увлекали аудиторию ранние фильмы этого жанра.

И в этом отношении значительно выделился фильм «Смерть на Дону», созданный венгерскими документалистами. Это глубоко волнующая драма о гибели на Дону венгерской дивизии. Каждый кадр этого фильма




Обсуждение фильма «Люди голубого огня» в сельскохозяйственном кооперативе имени 10-летия ГДР. Режиссер Р. Григорьев рассказывает об истории создания фильма

н о в. Зрители впервые увидели трагические эпизоды рождения фашизма в Венгрии и финал — брошенные в мясорубку войны тысячи жизней. Фильм этот был продемонстрирован на фестивале вне конкурса. Но я счел нужным упомянуть о нем как о ярком произведении образной публицистики.

Мы снова увидели в Лейпциге польский фильм «Рождение корабля» Яна Ломницкого, уже ранее премированный на II Международном фестивале в Москве. Этот фильм порадовал нас выразительным лаконизмом, теплотой, с которой показаны в нем, хоть и безымянно, создатели корабля — простые люди.

Продолжение польскими документалистами хорошей традиции показа в лаконичных одночастевых фильмах простых людей в будничной обстановке мы обнаружили и в других фильмах.

Жанр короткометражного очерка стал ведущим в творчестве польских документалистов. Это — не легкий путь, и приятно видеть, что после прелестной миниатюры «Музыканты» наши польские коллеги последовательно утверждают этот жанр. Создают произведения, овеянные проникновенным дыханием подлинно реалистического искусства.

Словно порыв урагана ворвались в притихший зал фильмы революционной Кубы. Совсем юные кубинские документалисты в талантливых, ярких произведениях рассказали о победе своего народа над высадившимися на Плайя Хирон наемниками американских империалистов, о поражающей воображение своей массовостью народной ассамблее в Гаване, о неистовом Фиделе. В фильмах «Горы нас сближают» Хорхе Фраги, «Деревенская школа» Мануэля Гомеса выразительно показаны глубокие процессы революционных преобразований в стране, ликвидация неграмотности. Режиссеры Маноло Перес, Мануэль Гомес, Октавио Кортасар и оператор Хосе Лопес — посланцы Кубы — на всем протяжении фестиваля были в центре внимания делегатов и прессы, приветствовавших в их лице юную революционную кинематографию свободной Кубы.

Так же горячо были приняты участниками и зрителями фестиваля два фильма свободного Алжира, созданные молодыми алжирскими режиссерами Чандерли и Лакдаром. Эти фильмы перенесли зрителей в обстановку партизанской борьбы алжирских патриотов. В фильме «Голос народа» мы увидели хроникальные кадры уличных боев, террора колонизаторов, потрясающий своей суровой правдой репортаж.

Фильм «Ясмина» — трогательная повесть о трагической судьбе алжирской девочки, пережившей ужасы бомбежек, потерявшей родных и, спасаясь от зверств колонизаторов, прошедшей долгий, трудный путь через пустыню. Просмотр этих лент был нашим первым знакомством с рождающейся в огне

боев документальной кинематографией свободного Алжира.

Советская кинематография была представлена на конкурсе четырьмя произведениями — полнометражным цветным фильмом «Люди голубого огня», широкоэкранным цветным очерком «Байкал», очерками «Прыгает Брумель» и «Морские котики».

Большой, шумный успех выпал на долю фильма режиссера Р. Григорьева «Люди голубого огня», фильма, в котором правдиво, без прикрас показан самоотверженный труд советских людей — строителей газовой магистрали в среднеазиатской пустыне.

Пресс-конференция, устроенная советской делегацией после просмотра наших фильмов, вылилась в интересное обсуждение картины Р. Григорьева. Присутствовавшие на этой встрече крупные кинокритики многих стран живо интересовались работой киногруппы, прожившей более года в пустыне. Успешно применяемый группой метод длительного кинонаблюдения помог создать яркие портреты людей, отразить трудности этой необыкновенной стройки.

Такой же оживленной была встреча советской делегации с рабочими машиностроительного завода имени Кирова.

Электрик Мюллер сказал: «Я многому научился, просмотрев правдивый фильм «Люди голубого огня». Я увидел, как советские люди своим героическим трудом строят коммунизм». «Мы обязательно всей бригадой посмотрим этот фильм,— пообещал рабочий Хойтрин. — Фильм показывает благородство советского человека, силу рабочего класса, силу людей труда».

Активно обсуждали фильм в своем клубе и крестьяне сельскохозяйственного кооператива имени 10-летия ГДР. Эти встречи с рабочими и крестьянами, встречи со студентами университета имени К. Маркса, обсуждавшими фильм «Пылающий остров», демонстрировавшийся на фестивале вне конкурса, оставили самые волнующие воспоминания у всех членов нашей делегации.

Центральным событием фестиваля был свободный форум, привлекший внимание всех делегатов. На нем были поставлены и обсуждались актуальные вопросы развития документальной кинематографии: о публицистическом стиле, о специфике документального фильма и его притягательной силе, о жанрах. Противоречат ли друг другу понятия «искусство» и «пропаганда»?

Дискуссию открыл Андре Торндайк.

«За прошедший год четыре события главным образом владели умами людей земного шара,— сказал он. — Два человека оторвались от земли и совершили беспримерный полет в космос; маленькая свободная Куба отразила агрессию могущественной державы США; Германская Демократическая Республика провела в жизнь меры, обеспечивающие ее безопасность. И, наконец, закончивший недавно свою работу XXII съезд КПСС принял исторический документ эпохи — Программу КПСС, открывшую человечеству ясные пути построения коммунистического общества.

Лагерь мира усиливается с каждым днем, но мир еще полностью не обеспечен. Я призываю моих коллег за этим столом,— продолжал А. Торндайк,— обсудить задачи кинопублицистов в их почетной борьбе за мир и дружбу между народами!»

Два дня продолжался форум. Выступавшие говорили о форме произведений, о жанрах, об экспериментальных поисках. С горечью рассказывали мастера западных стран о скованности художника требованиями заказчиков, об ограниченности проката, о материальных трудностях, толкающих его на компромиссы. С каждым годом увеличивается число примеров злоупотребления документальными фильмами в целях обмана людей.

Один за другим поднимались на трибуну мастера, и в каждом выступлении звучала страстная заинтересованность в расцвете документального киноискусства, призыв к честности, к новаторству, к борьбе за благородные идеалы прогресса и мира.

«Художники боятся актуальной тематики,— говорил датчанин Христиансен,— мы должны поднять репортаж до уровня большого искусства! Требованиям заказчика нужно противопоставлять убежденность художника».

«Искусство — большое оружие и в идеологической войне,— говорил англичанин Кребейн,— но многие документалисты пренебрегают формой. Завладеть умами миллионов людей можно, только подняв уровень формы наших произведений».

«Давайте, наконец, договоримся об определении документального фильма,— говорил египтянин Самэ.— Одна английская газета, помню, объявила за это большую премию, но так и не достигла цели...»

«Даже документальный фильм может врать. Поэтому все зависит от целей художника,— говорил датчанин Троллер. — Фильм подобен медиуму, художник — гипнотизер, воззрившийся на мир и создающий мировоззрение. Это — привилегия художника».

«Мир бурлит величайшими событиями, ожесточенной борьбой народов за независимость, за свои жизненные права,— напомнил присутствующим режиссер ГДР Карл Гасс,— так почему так мало фильмов об этом? Где были вы, документалисты? — неизбежно спросит нас требовательный зритель!»

Почти все выступавшие, люди самых различных политических убеждений, определяя задачи искусства документального кино, утверждали огромную воспитательную роль документального фильма, неизбежную необходимость его воздействия на умы зрителей, проповедуя высокие идеалы человечности, мира, прогресса.

Это утверждали и те художники Запада, которые до смерти боятся прямого слова «пропаганда», даже когда речь идет о пропаганде общечеловеческих, благородных истин.

Резким диссонансом в этом хоре страстных голосов прозвучало выступление кинокритика США Гидеона Бахмана. Своими туманными формулировками он, по существу, отрицал публицистическое звучание документального фильма.

«Нельзя давать рецептов, как жить,— говорил он,— фильм — не здание, а кирпичи, пусть каждый зритель строит из этих кирпичей свой дом, как он хочет...»

Выступая вскоре после Бахмана, я не мог не высказать своего мнения относительно этих путаных формулировок, утверждающих, что художник не должен зрителю давать рецептов, как жить. Да ведь это означает свести к нулю благородную роль художника — носителя идей, художника-публициста, художника-борца!

Ведь мы утверждаем не насильственное навязывание мировоззрений и политических взглядов, а священный долг художника активно бороться за все светлое и прогрессивное. Бороться против мракобесия и невежества, против несправедливости. Тем, кого пугают слова «пропаганда», «публицистика», хочется сказать: разве пропаганда светлых идеалов мира и прогресса, борьба против нищеты и эксплуатации, против расизма и колониализма, борьба против угрозы войны может противоречить совести художника, исповедующего любую религию, придерживающегося любых взглядов и убеждений?!

С чувством удовлетворения оглядывал я зал форума. Среди ветеранов много молодых лиц, большинство из них — страстно влюбленные в свою профессию люди.

Я думал о великой ответственности художника-документалиста перед временем, перед зрителем.

Я думал о том, что мы должны помочь нашим современникам проникнуться всем, что ими создано, что создано разумом и руками человека. Вселять в сердца людей чувство гордости за их созидательный труд. Придавать людям силы в их благородной, самоотверженной борьбе за мир, вдохновлять их на борьбу против насилия, жестокости, против войны!

Международный смотр нашего искусства в Лейпциге проходил под девизом: «Фильмы мира — за мир во всем мире». Плодотворные беседы, просмотры, профессиональные споры, откровенная критика — все это еще более укрепило творческие связи и товарищеское содружество прогрессивных документалистов всех стран мира.

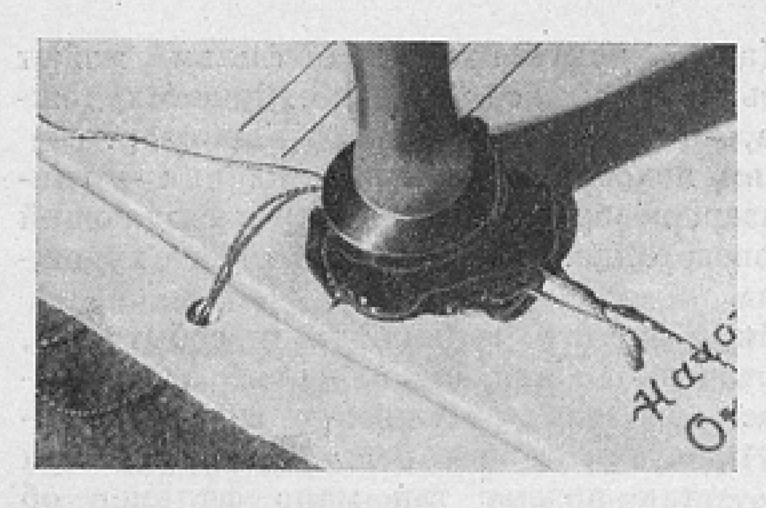
Для всесторонней пропаганды идей Лейпцигского фестиваля и организации постоянных международных встреч деятелей документального и короткометражного кино было принято решение о создании почетного президиума. Членами его являются выдающиеся деятели документальной и короткометражной кинематографии ряда стран. От Советского Союза в него вошли И. Копалин и Р. Кармен.

ДЕЛО О КАТУШКЕ

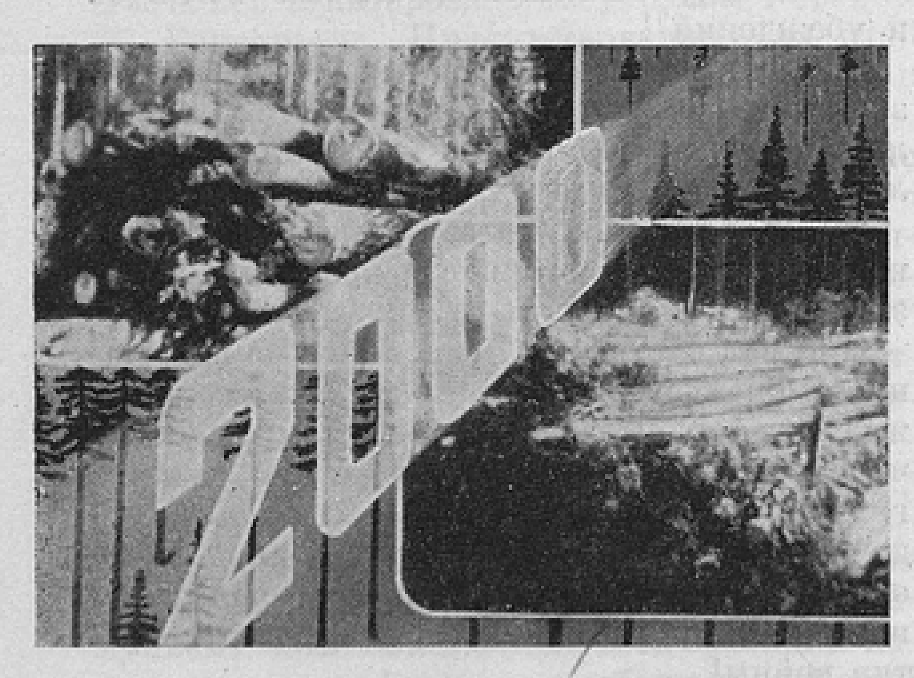
Кинофельетон

ЭТОТ КИНОФЕЛЬЕТОН, КАДРЫ ИЗ КОТОРОГО МЫ ПЕЧАТАЕМ, СОЗДАН СТУДЕНТАМИ 2-го КУРСА ВГИКа ПОД РУКОВОДСТВОМ А. ЗГУРИДИ И Б. ВОЛЧЕКА. РЕЖИССЕР ФИЛЬМА В. АКСЕНОВ, ОПЕРАТОР М. БЕЛИКОВ, ТЕКСТ ЧИТАЕТ З. ГЕРДТ.

НА ПЕРВОМ ФЕСТИВАЛЕ ФИЛЬМОВ ВГИКа (НОЯБРЬ 1961 ГОДА) КАРТИНЕ ПРИСУЖДЕН ПОЧЕТНЫЙ ДИПЛОМ ЗА АКТУАЛЬНОСТЬ И ПУБЛИЦИСТИЧНОСТЬ.



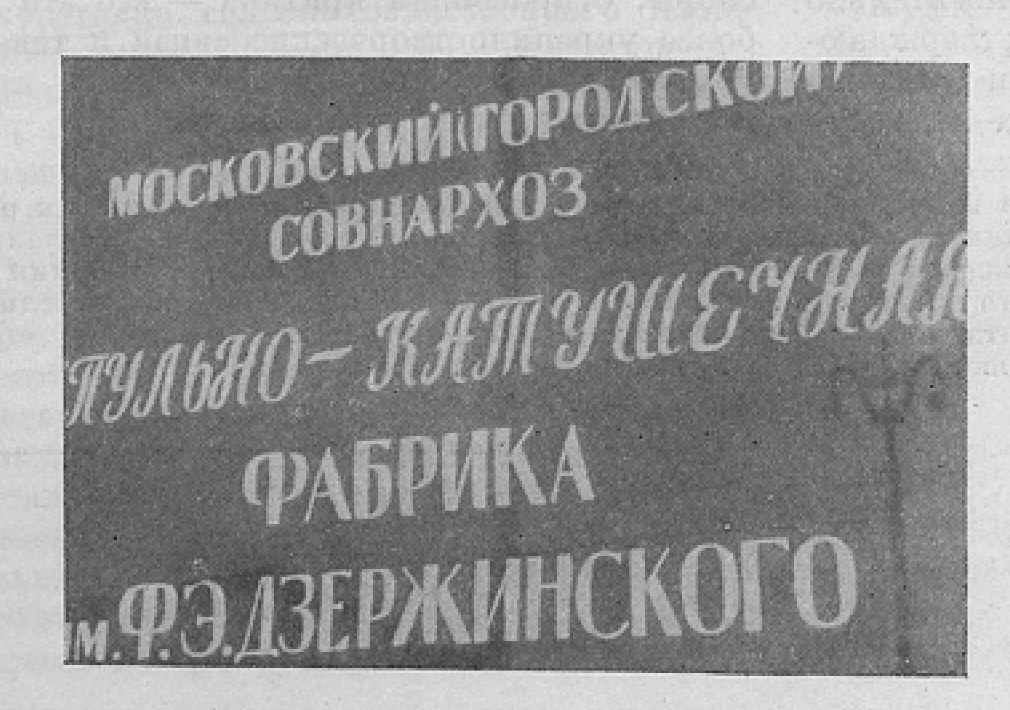
Человечество было занято повседневными делами и не подозревало, что в катушечном производстве готовится революция. Однако расскажем все по порядку... Итак, дело о простой катушке для ниток.



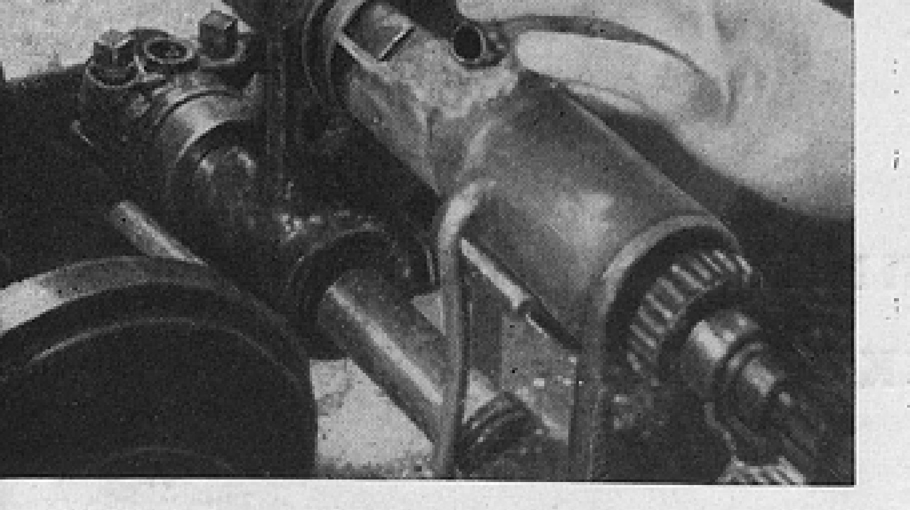
Чтобы сделать катушку, вырубают в год 2 тысячи гектаров первоклассной березы, и только 6 процентов древесины идет в дело. Скверно, конечно.



И не случайно изобретатель Лев Владимирович Венчунас с 1944 года искал заменитель березы. 15 тысяч опытов — и выход найден: бумажные отходы — вот что заменит березу!



— Ура!!! — сказали газеты, журналы и радио.
— Будет сделано! — бодро рапортовали заинтересованные и малозаинтересованные организации.

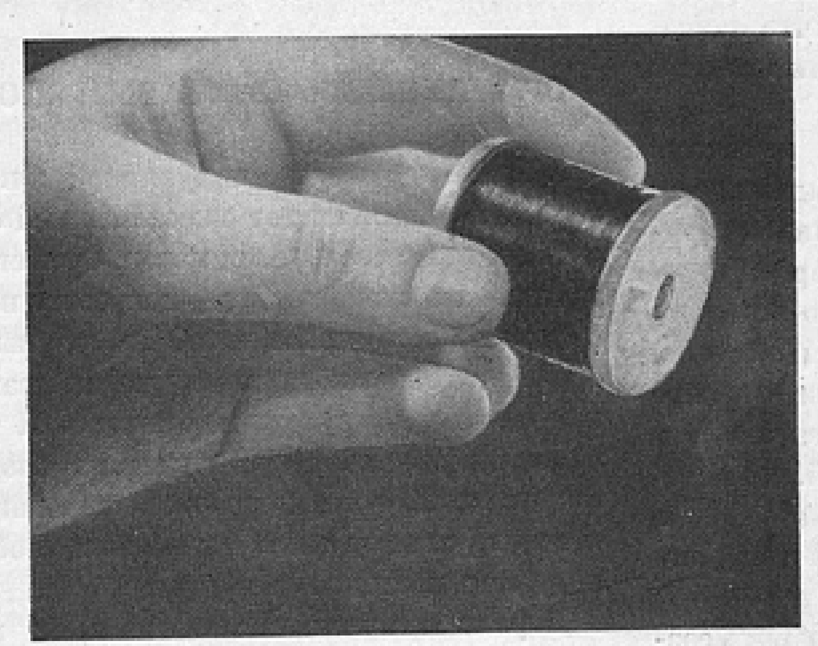


Три года урчали, не умолкая, моторы кинокамер, сверкали молнии специальных и собственных корреспондентов, запечатлевая для всего прогрессивного человечества творение изобретателя — полуавтомат для производства бумажных катушек.

50 МИЛЛИОНОВ

Шло время, изобретатель создал автомат, а ликующие кинематографисты пообещали миру 50 миллионов рублей (в старых деньгах) экономии в год. Все шире разворачивалась титаническая борьба между заинтересованными и малозаинтересованными организациями за право первыми вручить ничего не подозревающему покупателю новую катушку.





И вот 1961 год. Изобретатель отметил семнадцатую годовщину со дня работы над новой катушкой, а мы — в ГУМе, чтобы узнать, какую же катушку делают сегодня.

— Бумажная катушка?! — продавцы впервые о ней слышат и с явным интересом знакомятся с исторической реликвией — одной из немногих бумажных катушек, которым посчастливилось появиться на свет.

ИТАК, ДЕЛО О КАТУШКЕ ДАЛЕКО НЕ ОКОНЧЕНО... БЕРЕЗУ ПРОДОЛЖАЮТ РУБИТЬ, А В 1965 ГОДУ ЕЕ ВЫРУБЯТ НА 30 ПРОЦЕНТОВ БОЛЬШЕ, ЧЕМ В 1957 ГОДУ. ЛЕТЯТ НА ВЕТЕР НАРОДНЫЕ ДЕНЬГИ, ЗАИНТЕРЕСОВАННЫЕ И МАЛОЗАИНТЕРЕСОВАННЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ С НОВОЙ ЭНЕРГИЕЙ БОРЮТСЯ ЗА ПОЧЕТНОЕ ПРАВО ПЕРВЫМИ РАПОРТОВАТЬ МИРУ О ВНЕДРЕНИИ БУМАЖНОЙ КАТУШКИ, А КАЖДЫЙ ГОД ИХ ПЛОДОТВОРНОЙ БОРЬБЫ ОБХОДИТСЯ ГОСУДАРСТВУ В 5 МИЛЛИОНОВ РУБЛЕЙ.

М. АРЛАЗОРОВ

На параллельных курсах с разными скоростями

Пятьсот лет назад владыка католического мира папа римский весьма своеобразно рассудил спор испанцев и португальцев. Без долгих размышлений он разделил между ними Землю. Одним подарил запад, другим отдал на откуп восток. Никогда не должны были пересекаться пути и сталкиваться интересы единоверцев-католиков. Что последовало за этим — общеизвестно. Моряки обеих стран ринулись на поиски новых земель. Наступила эпоха великих географических открытий. Нелепая граница, начертанная римским первосвященником, была стерта достижениями науки. В свете новых открытий планета стала выглядеть совсем иной, нежели раньше.

Я вспомнил об этой давней странице истории цивилизации, размышляя о судьбах научного кино. Ведь нечто подобное произошло четверть века назад и с ним, когда работы А. Згуриди и Б. Долина опрокинули рубеж между художественной и научной кинематографией. Научное кино стало массовым зрелищем. Более того, оно заслужило право называться искусством. Ведь фильмы тех давно минувших лет не только открыли зрителю лежавшие совсем рядом неведомые миры, но и убедили его в том, что наука, представленная с экрана, может восприниматься с интересом, более того—с волнением.

Эти заметки не исторический экскурс, и потому вряд ли стоит перечислять названия выдающихся научно-популярных фильмов, полюбившихся зрителю. В прошлом их было немало. Я подчеркиваю — в прошлом, так как сегодня научно-популярное кино никак не может похвалиться обилием значительных, новаторских произведений. Ныне бросается в глаза совсем другое — по результатам научное кино отстает от запросов зрителей, по методам творческого раскрытия материала значительно уступает и научно-популярной литературе и научно-популярной журналистике.

Почему так происходит? Можно ли исправить создавшееся положение? Что надо сделать, чтобы интересно рассказать о грандиозных успехах науки? Любой из этих вопросов может стать темой жаркой дискуссии. Но ни один из них не позволяет больше молчать.

Печатается в порядке обсуждения.

Вывод, сделанный выше, моя личная точка зрения. Я подчеркиваю это обстоятельство, ибо в мае 1961 года, когда по инициативе секции научной кинематографии Союза работников кинематографии СССР проводилось обсуждение научно-популярных киножурналов, сценарист Игорь Васильков отмечал: «Мы сейчас в научной кинематографии, как вы знаете, в течение трех последних лет ведем очень интенсивную теоретическую работу... Эта работа принесла, я бы сказал, немало успеха потому, что в последние годы на Московской студии научно-популярных фильмов появился ряд выдающихся фильмов именно с точки зрения профессионального мастерства...»

Я цитирую высказывание И. Василькова по стенограмме. Можно опротестовать это высказывание в его редакционных нюансах, ссылаясь на неточности стенограммы, но с одним спорить невозможно — наши точки зрения совершенно противоположны. Иными словами, положение в современном кино не таково, чтобы обрисовывать его голубой и розовой краской. Вряд ли оба эти цвета смогут пойти на благо делу, которому мы служим...

ОГЛЯНУВШИСЬ НА СТАРЫЙ СПОР

Работникам научно-популярной кинематографии, вероятно, памятен тот ожесточенный спор, который происходил несколько лет назад. Суть его можно сформулировать очень кратко — искусство или не искусство научно-популярное кино? Те, кто пытался лишить огромную область кинематографии права называться искусством, потерпели поражение. И тем не менее, вспоминая о давно отшумевших спорах, о накале бушевавших в них страстей, невольно пытаешься ответить самому себе: а как могла вообще появиться подобная постановка вопроса?

Первая причина заключается, на мой взгляд, в том, что научный кинематограф далеко не всегда обладает той массовостью, которая характерна для искусства кино. Честно говоря, большую часть наших фильмов зритель не видит или видит от случая к случаю. Степень массовости научно-популярного кино по сравнению с художественным ничтожно мала.

Второе, в чем без каких-либо колебаний можно упрекнуть научно-популярное кино,— это его недостаточная современность.

Современность в искусстве можно понимать поразному. Мне кажется, что современным научное кино могло бы называться лишь в одном случае — при соответствии содержания фильмов запросам зрителей. Надо заметить: эти запросы сегодня обширны и устремлены далеко вперед.

Для большей ясности попытаемся провести параллель. Сравним содержание научно-популярных журналов и книг с содержанием научно-популярных фильмов. Контраст разительный. И если в научнопопулярной литературе и журналистике лидируют темы космоса, электроники, вычислительной техники, биоэнергетики, генетики, ядерной техники, то в научном кино отнюдь не им принадлежит львиная доля. Печально, но факт: наиболее почетный метраж отводится таким произведениям, как «Путешествие в страну нектара», «Зеленый патруль», «Дерсу Узала». И пусть каждый из этих фильмов сам по себе неплох, но вместе они создают впечатление, что научно-популярное кино очень далеко как от подлинной науки, так и от подлинных интересов зрителя.

Я не хочу да и не могу причислить себя к нигилистам, ратующим за технику и одновременно отрицающих любовь к природе. Я люблю природу, с наслаждением любуюсь ее красотой и в натуре и на экране. Однако никто ни пользуется природой бездумно. Вот почему, сталкиваясь с природой, частенько вспоминаешь марксистский тезис — нет границ познанию. Мне кажется (если я не прав, пусть мне докажут это), что фильм, построенный на наблюдениях за природой, сегодня должен быть произведением философским. Он должен чем-то поразить воображение и ум зрителя, заставив думать о себе, искать ответа на возникшие вопросы.

В этом смысле весьма поучительна статья англичанина Джеймса Грея, члена Королевского общества содействия развитию естествознания, «Рождение и связь наук». Ее напечатал в № 7—8 за 1961 год журнал «Курьер ЮНЕСКО».

Грей проводит несколько непривычную для советского человека параллель между людьми и муравьями. Он подчеркивает сходство социальных взаимоотношений, указывая, что только муравьи и люди склонны к территориальным экспансиям, захвату пленных, превращению их в рабов и т. д. Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется, что воспроизведение на экране тезисов Джеймса Грея с одновременной острой их критикой дает возможность создать замечательное произведение о природе, причем произведение не созерцательное, а боевое, философское, убеждающее читателя в правоте нашей марксистско-ленинской философии. Разумеется, факт с муравьями лишь только иллюстрация тезиса об изобилии тайн природы и необходимости понять, раскрыть эти тайны.

Современный человек, на глазах которого происходят величайшие чудеса науки, проявляет к ним большой интерес, пытается заглянуть в завтрашний день. Журналы и книги открывают ему в этом отношении большие возможности. Но я не берусь назвать произведение научного кино, позволяющее зрителю перешагнуть черту, отделяющую настоящее от грядущего. И это отнюдь не случайно. Здесь проявляет себя то, что хочется считать не столько нашей виной, сколько нашей бедой.

ОБЩАЯ БЕДА

Беда эта общая для всех кинопроизведений, рассказывающих о науке: отсутствие собственной точки зрения. Да, как это ни печально, но своей точки зрения на научную проблему часто не бывает у режиссера и сценариста, а можно ли без этого претендовать на право назвать такую работу произведением искусства? Мне кажется, что именно здесь и таится одна из причин нелепого спора о том, искусство или не искусство научно-популярное кино.

— Но позвольте,— вправе спросить нас любой,— значит, научное кино безыдейно? Значит, оно не несет никаких мыслей зрителю?

Разумеется, это не так. Мысли есть. Неприятное заключается лишь в другом: идеи и мысли научнопопулярного фильма исходят зачастую не от сценариста или режиссера, а от того, кто именуется научным консультантом. На долю же творческих работников выпадает более скромная обязанность — облечь эти мысли в интересную и доступную форму.

Хотим мы этого или нет, но чисто административные взаимоотношения между учеными и творческими работниками, при которых консультанту дано право накладывать вето на картину, лишили сценариста и режиссера едва ли не самого главного элемента творчества. Отношения с научным консультантом ныне таковы, что и сценарист и режиссер подчас не поднимаются в своей работе выше технического перевода с языка науки на общедоступный язык литературы и искусства. Но если вольный перевод рождает искусство, то перевод буквальный, за который ратует (и, как правило, добивается своего) научный консультант, лежит от подлинного искусства за тридевять земель. И как не вспомнить здесь классический афоризм: «Переводчик в прозе раб, переводчик в стихах соперник».

Итак, точка зрения. Именно она представляет собой силу, способную вырвать научное кино из

пучины размеренной информации, куда оно день ото дня погружается все глубже и глубже. Позволю себе проиллюстрировать эту мысль.

В 1877 году итальянец Скиапарелли открывает каналы на Марсе. Волнующее событие облетает землю. Десятки телескопов устремлены на Марс. Ученые ожесточенно спорят друг с другом о том, каковы обитатели багровой планеты. О Марсе рождается целая литература. Спор продолжается до наших дней. Без него не возник бы огромный интерес к Марсу, не появилась бы основанная нашим соотечественником Г. А. Тиховым астроботаника, быть может, не было бы и блестящей гипотезы советского астронома И. С. Шкловского об искусственном происхождении спутников Марса Деймоса и Фобоса.

А научное кино? Оно молчит.

Другая проблема: можно ли использовать энергию атома?

— Да! — говорил знаменитый французский физик Поль Ланжевен.

— Нет! — отвечал ему не менее знаменитый физик Эрнст Резерфорд. Разве не интересный спор? А ведь он происходил каких-нибудь двадцать пять лет назад. Если бы режиссер Икс решил ставить фильм об атоме, то с консультантом Ланжевеном он угадал бы ход событий, а с консультантом Резерфордом попал бы впросак. А сколько фильмов, выпускаемых сегодня научно-популярной кинематографией под диктовку консультантов с высокими научными степенями, попадет впросак? На этот вопрос удастся ответить лишь через несколько лет.

Третий пример. Наши дни. Писатель Александр Казанцев публикует научно-фантастический рассказ. Он выдвигает гипотезу о том, что тунгузский метеорит был искусственным межпланетным, а быть может, и межзвездным кораблем.

Эта гипотеза писателя, поддержанная и развитая журналистами, имела бурный отклик. Ученые во главе с академиком В. Г. Фесенковым и ученым секретарем Комитета по метеоритам Е. Л. Криновым решили доказать несостоятельность предположений Казанцева. Не тут-то было! Обладая достаточной эрудицией (по образованию Казанцев инженер) и обходясь без услуг научного консультанта (он же суровый научный цензор), писатель разбивал достаточно доказательно все тезисы своих маститых научных противников. Фесенков и Кринов, отступая под ударами Казанцева, вынуждены были выдвинуть несколько версий в защиту своих точек зрения.

Спор, принявший весьма широкую огласку, выплескивавшийся время от времени на страницы журналов и газет, привлек к этой проблеме большое внимание даже людей, далеких от науки и техники, стал одной из движущих пружин раскрытия загадки, формулированной Казанцевым.

Популяризатор должен уметь спорить. Спор — это одно из средств живого и яркого донесения до зрителя или читателя научных знаний. Блестящий пример использования спора как средства популяризации с привлечением к этому спору ученых продемонстрировала недавно редакция журнала «Знание — сила». Две дискуссии, проведенные этой редакцией — одна о том, возможны ли межзвездные корабли, летящие с околосветовыми скоростями, вторая о передаче мыслей на расстоянии,— имели огромный успех у читателя и принесли очень большую пользу.

Интересно, что инициатива «Знание — сила» была без промедлений подхвачена еще одним журналом. В «Науке и жизни» появилась третья дискуссия— «Жизнь и магнитное поле». Много интересного узнал читатель. Судите сами — разве неинтересно прочитать о психомагнетизме, об опытах советского ученого Л. Блюменфельда, изучившего магнитные свойства нуклеиновых кислот, играющих исключительно важную роль при передаче наследственных признаков и обмене веществ.

Все три примера популяризации дискутабельного материала привлекают читателя одним и тем же — они будят мысль, усиливают интерес к науке.

Сколь интересны были бы рассказы о такого рода спорах с экрана, но, вероятно, научно-популярное кино при нынешней системе взаимоотношений творческих работников с людьми науки не скоро дойдет до этого метода изложения материала. Позволю вернуться на миг к примеру о тунгузском взрыве. Под напором фактов противникам Казанцева неоднократно приходилось отступать. Однако всего лишь за несколько месяцев до этого отступления третий съезд Всесоюзного Астрономо-геодезического общества, проходивший в Киеве 6—11 апреля 1960 года, записал в своей резолюции: «Осудить распространение некоторыми научно-популярными журналами и газетами (Географгиз, журналы «Знание— сила», «Техника—молодежи», «Юный техник», «Литературная газета») антинаучных «гипотез» Казанцева, Агреста и других, преподносимых в сенсационном духе и создающих в СССР и за рубежом извращенное представление о советской науке». Именно те ситуации, которые ханжи от науки нередко называют «нездоровой сенсацией», формируют интерес к важным проблемам. И правильно поступила редакция журнала «Техника — молодежи», предоставляя на своих страницах место рассказам о самых смелых и интересных гипотезах.

Гипотеза есть гипотеза, то есть предположение, и не больше. Нельзя относиться к гипотезе как к законченной теории. А именно с такой меркой иногда встречаются в последнее время новые гипотезы. Напротив, надо радоваться тем противоречиям, которыми, в отличие от сформировавшихся теорий, обладают

гипотезы, ибо именно эти противоречия могут стать волнующей драматической основой интересного рассказа о нерешенных еще проблемах науки.

Редакция «Техника—молодежи» отнюдь не одинока в своем стремлении проникнуть в завтрашний день. По предложению лауреата Нобелевской премии академика Н. Н. Семенова издательство «Знание» собирается выпускать ежегодные сборники, посвященные актуальным научным проблемам и гипотезам. А президент Академии наук СССР академик М. В. Келдыш заявил, что выпуск такого рода книг — одна из основных задач издательства «Знание». Заканчивая размышления о важности для художника иметь свое собственное, отличное от других мышление, хочу привести пример, который может показаться несколько неожиданным. В конце двадцатых годов проблемы науки и техники заинтересовали Илью Эренбурга. Разумеется, решал он их посвоему, по-эренбурговски, создав на протяжении четырех лет, с 1928 по 1932 год, цикл «Хроника наших дней». Сознаюсь, я с огромным увлечением прочитал эту книгу. В нее входили: «10 лошадиных сил», «Единый фронт», «Король обуви», «Фабрика снов», «Хлеб наш насущный», «Бароны пяти магистралей».

И не случайно в этих очерках Эренбург так остро изобразил обувного чехословацкого короля Батю, что тот подал на него в суд, обвинив советского писателя в клевете.

Конечно, Эренбурга трудно назвать популяризатором, как не назовешь популяризатором К. Паустовского, автора замечательной повести «Кара-Бугаз», но этим книгам писатели отдали годы жизни и книги получались хорошие. Они не только доставили читателям эстетическое наслаждение, но и возбудили интерес к технике, к экономике у десятков тысяч людей. Такова великая сила собственной точки зрения. А ее нет и не хватает многим из тех, кто рассказывает о науке с экрана.

«Как это ни парадоксально, но художественное произведение об объективной науке кажется мне более интересным, если оно написано субъективно», — замечает Борис Агапов в очерке «Художник и время», которым открывается второй сборник «Пути в незнаемое». Я полагаю, что под этой репликой может подписаться обеими руками не только литератор, но и кинематографист, рассказывающий о науке.

Да, какую бы область знаний мы ни взяли, в любой из них кинодраматург и кинорежиссер, если они свободны от тех шор, которые подчас надевает на них научный консультант, могли бы поднять огромные пласты нового и увидеть то, что сегодня еще скрыто от наших глаз. Итак, долой шоры, изобретенные инструкциями и типовыми договорами, вышедшими из недр бывшего Министерства кинематографии

НАУЧНАЯ КИНОПЕРИОДИКА СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

Сопоставляя положение в научно-популярной литературе и кинематографии, нельзя не обратить внимание на одно любопытное обстоятельство. До войны журнал «Знание — сила» выходил очень небольшим тиражом. Однако распространять этот журнал было тяжело. Из номера в номер на его обложке перепечатывалась стихотворная реклама, написанная Маяковским. Сегодня же двухсоттысячный тираж журнала не в силах удовлетворить запросы людей самых различных возрастов и профессий, одолевающих редакцию просьбами о подписке. Подобная картина и в редакции «Техника — молодежи», выходящей ныне тиражом в 600 тысяч.

Интерес, проявляемый советским читателем к науке, очень велик. В результате популяризация знаний вышла за пределы книг и журналов. Даже на страницах газет можно читать сегодня то, что два-три десятка лет назад интересовало весьма ограниченную группу читателей и публиковалось лишь в специальных журналах. Новое отношение простого человека к науке и привело, как ни странно, к «кризису жанра». Отсюда необходимость безотлагательного поиска способов его возрождения. То, чего мы достигли, ошеломило бы зрителя тридцатых годов, но достигнутое не может удовлетворить запросы зрителя шестидесятых годов.

Сегодня научно-популярная кинематография во многом должна переучиваться. И сам предмет популяризации становится более трудным. И аудитория уже не та, что в годы былых творческих побед. Естественно, что в такой ситуации правомернее всего обратиться к тем, кто разведывает новое и для научно-популярной литературы и научно-популярной кинематографии. Я имею в виду научно-популярные журналы. Пожалуй, удобнее всего положить в основу анализа журнал «Знание — сила», на мой взгляд, наиболее интересный и доступный. Этот журнал рассчитан на молодежь, не имеющую достаточной подготовки. Круг научных проблем, которые он стремится популяризовать, весьма широк.

Почти каждый номер «Знание—сила» содержит очерки, рассказы, мелкие занимательные заметки, информацию о новейших достижениях советской науки и техники, информацию об успехах ученых и инженеров за рубежом, задачи на знание основных законов математики, физики и химии, на сообразительность, рекомендательную библиографию, знакомящую читателя с новыми книгами и новыми фильмами о науке и технике.

Иными словами говоря, палитра красок, которыми располагает редакция, подготавливая к печати очередной номер, весьма обширна. Это обстоятельство сыграло далеко не последнюю роль в рождении той

популярности, которую завоевал журнал у читателей всех возрастов и профессий. Весьма сходное положение и в других редакциях, как, например, «Вокруг света», «Наука и жизнь», «Техника — молодежи», «Юный техник».

Теперь перенесемся в мир кинопериодики. На первый взгляд дело обстоит неплохо. В свет выходят «Наука и техника», «Хочу все знать», «На стальных магистралях», «Новости сельского хозяйства», «Новости строительства», «На голубых дорогах»... Шесть названий выпускает одна лишь студия «Моснаучфильм». Какое изобилие направлений! Можно ли сомневаться в верности пути научной кинопериодики?

Не только можно, но и должно. Попробуйте приглядеться к продукции московских киножурналистов, и вы увидите приметы глубокого неблагополучия.

Полезность киножурнала «Наука и техника» явно невелика в сравнении с той, какую мог бы принести журнал, если бы работники «Науки и техники» не ограничивали себя одной лишь информацией, начисто отказавшись от остальных возможностей периодики. Но и этого мало — информация в том виде, в каком понимает ее большинство работников журнала, строится обычно по вызубренной на всю жизнь формуле: «Раньше (формулируется суть старого способа) — это неудобно, некультурно, невыгодно (ненужное автор и режиссер сюжета зачеркивают). Изобретатель (указывается фамилия и научное звание) предложил (формулируется суть нового способа). Это несет огромные блага (приводится список благ и сюжет заканчивается).

Укоренению такого штампа, а надо заметить, что пущенные им корни очень глубоки, немало способствовала весьма дурная традиция «Науки и техники» — не указывать на титрах сюжета имени сценариста. Тем самым не только грубо попирается закон об охране авторских прав, но одновременно со сценариста снимается элементарная ответственность за свою работу.

По вопросу о штампах и информационности я нашел союзника в лице сценариста Александра Вольфсона. Ему принадлежит весьма колоритное определение этого понятия, которое я цитирую, пользуясь текстом стенограммы совещания по периодике.

«Информационность,— говорит А. Вольфсон,— это благозвучное название поверхностности, бесстрастности, безразличия, верхоглядства. Увидели, отсняли разными планами, автор текст как-то подтекстовал — вот вам и сюжет».

Несколько лучше обстоят дела в другом журнале, который недавно заявил о себе кинозрителям. Я имею в виду детский киножурнал «Хочу все знать». Рождался он в немалых муках. На студии нашлась большая группа режиссеров, сценаристов, редакторов, понимавших необходимость такого уникального издания. Я и по сей день горжусь, что принимал участие в работе над первым номером, удостоенным премии на Всесоюзном кинофестивале. Ведь «Хочу все знать» — единственный в мире детский научно-популярный киножурнал.

Никогда не забыть мне того огромного энтузиазма, с которым наш коллектив, руководимый заслуженным деятелем искусств Б. Долиным, трудился над первыми номерами. Однако очень скоро радость первооткрывания уступила место будням, причем весьма безрадостным.

Задумывая журнал «Хочу все знать», мы предполагали, что каждый номер будет иметь не только выпускающего режиссера, но и выпускающего сценариста. Задача такого сценариста — объединение отдельных очерков в единое сюжетное целое. Увы, хотя первый номер подтвердил целесообразность этого намерения, идея, способная существенно повысить качество работы, умерла не родившись.

Но оставим на время журналы «Наука и техника» и «Хочу все знать». Поговорим о других изданиях научной кинопериодики — «Новости строительства», «На стальных магистралях», «На голубых дорогах». Я не включил в этот список «Новости сельского хозяйства» как специализированный журнал, рассчитанный на огромную аудиторию зрителей советской деревни. Принципиальная целесообразность такого киноиздания не может вызывать сомнений.

Итак, действуя методом исключения, мы остановились на трех журналах, принадлежащих строителям, железнодорожникам и специалистам водного транспорта. Странный, непонятный перечень ведомств, получивших право заказывать «собственные» киножурналы. Почему, скажем, в этом списке нет, к примеру, угольщиков или станкостроителей? Почему обойдены вниманием специалисты по автоматике или нефтяники?

Таким вопросам нет числа. Пытаясь найти на них ответ, я невольно обратился к отраслевым специализированным журналам, издающимся полиграфическим путем. Картина, открывшаяся здесь, совершенно не похожа на то, что имеет место в научном кино. Тут уж обижаться никому не приходится — станкостроители издают «Станки и инструмент», атомобилисты «Автомобильный транспорт» и «За рулем», полиграфисты — «Полиграфическое производство». Даже Оруд завел недавно бюллетень «За безопасность движения».

Почему же, к примеру, водников, владельцев журнала «На голубых дорогах», следует считать более массовой профессией, чем металлургов, которые своего киножурнала не имеют? Неужто железнодорожников в нашей стране больше, чем рабочих, занятых обработкой металла? И, наконец (это наибо-

лее существенное обстоятельство), почему же авторам и режиссерам, работающим в этих журналах, дается нелепое и невыполнимое задание — каждый киноочерк в журналах «Новости строительства», «На голубых дорогах», «На стальных магистралях» должен быть понятен и интересен одновременно и специалистам соответствующей профессии и широкому зрителю, не имеющему специальной подготовки.

Такого рода задание отражается на качестве продукции (как часто она попадает в ту категорию, что зовется ни рыба ни мясо). Ничего не попишешь — справедливость старой поговорки о том, что за двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь, трудно отрицать даже в наш атомно-реактивный XX век.

В этот миг я представил себе недовольное лицо будущего оппонента. Защищая свои позиции, он спешит сбить меня вопросами:

— Так вы предлагаете отказаться от огромных возможностей, которыми обладает кинопропаганда? Значит, вы против той высокой оценки, которую неоднократно давали разного рода партийные документы научно-популярному кино как пропагандисту знаний?

— Нет, мой уважаемый оппонент, разумеется, я не отрицаю ни возможностей нашего научного кино, ни той высокой оценки, которую ему неоднократно давали (в прошлом лучшие научно-популярные фильмы действительно были отличными). Меня беспокоит другое — правильно ли используются возможности киножурналистики? Можно ли изжить принципиальные недостатки, о которых шла речь выше, и сделать научно-популярную периодику подлинным пропагандистом нового, распространителем передового опыта? Мне кажется, что можно, если воспользоваться тем принципом сборки из отдельных узлов и деталей, который из детского конструктора давно перекочевал в промышленность и строительство. Известный под именем блочного принципа, он блестяще оправдал себя на практике.

Сборная кинопрограмма! Сборная в зависимости от состава аудитории, где ее будут показывать! Это очень интересно и удобно. Более того, такая система сметет ведомственные барьеры, и тогда очерк об оригинальной конструкции моста, снятый для сборника «На стальных магистралях», с интересом посмотрит не только железнодорожник, но и строитель, а быть может, его покажет своим студентам профессор строительной механики.

Иными словами говоря, открыв зрителю возможность фрагментарного показа и показа научно-популярных очерков в любых интересных ему сочетаниях, удастся значительно увеличить пользу тех миниатюрных фильмов, которые требуют от их создателей больших творческих усилий. Заметим, кстати, что опыт производства микрокороткометражек, протяженностью 100—150 метров, уже имеется. Такие фильмы неоднократно выпускались «Моснаучфильмом» для Всесоюзной выставки достижений народного хозяйства.

Как хорошо было бы включать такие фильмы в те большие кинопрограммы, о которых не раз писал журнал «Искусство кино»!

Система миниатюрных самостоятельных фрагментов, объединяемых, по желанию прокатчиков, в любые нужные комбинации, позволит без ущерба для дела технической пропаганды закрыть «На стальных магистралях», «На голубых дорогах», «Новости строительства». Ликвидация этих журналов, замена их самостоятельными фрагментарными выпусками принесет огромную экономию пленки и гонорара, избавит нас от причуд ведомственной безвкусицы, больно ранящей подчас творческих работников. Если же направить эти высвободившиеся резервы «Науке и технике» и «Хочу все знать», то, несомненно, можно будет провести полную перестройку и этих журналов, сделать их основными изданиями научной кинопериодики. На наш взгляд, эти меры должны состоять в следующем.

Прежде всего надо увеличить периодичность выпуска журналов «Наука и техника» (один раз в неделю) и «Хочу все знать» (раз в две недели).

Затем привлечь к работе в этих журналах наиболее квалифицированных сценаристов, чьи имена обязательно обозначать в титрах, ибо роль сценариста отнюдь не меньшая в творческом процессе, нежели роль режиссера и оператора.

Авторов, ищущих оригинальные новаторские сценарные решения, нужно поощрять материально. Тогда мысль о том, что сценарий — основа фильма, заземлится и перестанет быть пустой красивой фразой. Ну и, наконец, следует составлять специальные программы из микрокороткометражек, снятых по заказу разных ведомств для пропаганды новой техники.

Эти заметки уже готовились к печати, когда в руки попала стенограмма творческой дискуссии по вопросам кинопериодики, о которой я упоминал выше. Сознаюсь — я прочел этот документ с огромным интересом. Как радостно было обнаружить, что имеешь единомышленников, которых, так же как и тебя, глубоко волнуют многие вопросы нашего искусства.

В выступлении И. Василькова мне понравилась и показалась важной мысль о том, что между журналами существует ненужный параллелизм. К. Когтев резонно призывал сосредоточить максимум усилий на улучшении работы «Науки и техники». Он же ратовал за сборную программу, составленную из микроочерков. Горячим поборником этой программы выступил В. Жемчужный, а В. Абрамсон отметил

низкий творческий уровень работников журнала «На стальных магистралях» и надуманность журнала «На голубых дорогах».

Дискуссия по мере того, как развертывалась, принимала все более и более боевой характер и не случайно в заключение ее была создана специальная комиссия для того, чтобы разработать перспективы научных киножурналов, выработать для них четкий план действий. Предстоит сделать свои выводы и Министерству культуры СССР.

ТОЛСТЫЙ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛ. МЕЧТЫ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Каких-нибудь десять лет назад даже разговор о возможности создания толстого научно-популярного журнала выглядел бы по меньшей мере несолидно. Сегодня же, напротив, такой разговор не только правомерен, но и исключительно своевременен.

Грандиозные успехи науки заставили десятки миллионов людей изменить свое отношение к ней. И если еще совсем недавно большинству из них хватало простой констатации факта с традиционными приставками «ученые знают, что...», «как установили ученые...» и так далее, то сегодня этого явно мало и большинству хочется докопаться до сути, понять (или хотя бы представить себе) суть того или иного научного достижения.

Я не случайно воспользовался здесь глаголами «понять» и «представить». Первый из них — основа деятельности изданий, рассчитанных на подготовленного читателя (или зрителя). «Понять» — это то, что ищет читатель журналов «Знание — сила», «Техника—молодежи», «Наука и жизнь». «Представить себе»— желание читателей «Огонька», «Смены», «Нового мира», «Октября», «Знамени», когда в них появляются произведения научно-популярной литературы. И трудно спорить против того, что число желающих получить представление неизмеримо больше числа желающих понять, досконально разобраться в существе той или иной научной проблемы. Такова присказка, таков главный вывод, которым хотелось бы предварить разговор о толстом научно-популярном киножурнале.

Я думаю, что не преувеличу, если скажу, что возможность создавать наглядные представления более органична кинематографу, нежели литературе. Достаточно немного поморгать обтюратору кинокамеры, и зритель увидит на экране то, что потребовало бы немалых усилий от научно-популярного писателя. Надеюсь, читатель согласится со мной — легкость создания представлений, сочетающаяся с массовостью киноискусства, делает разговор о толстом научно-популярном журнале для кинозрителей, быть может, неизмеримо более актуальным, нежели разговор о такого рода издании, предпринятом полиграфическими средствами. У кинематографистов есть все условия, чтобы стать пионерами нового дела.

Увы, тотчас же спешит напомнить о себе злая поговорка: «Гладко было на бумаге, да забыли про овраги, а по ним ходить». То, что столь просто выглядит в задумке, не так-то легко в исполнении. Помехой тому — ненормальные отношения между научно-популярным кино и кинопрокатом. Уже много лет регулируются они по сложным дипломатическим каналам. Но жизнь не ждет, когда закончатся бесконечные дипломатические переговоры на среднем, высшем и самом высоком кинопрокатном уровне. Как ручеек, которому преградили путь, мечта о толстом научно-популярном журнале (в кино он известен под названием сборной научной программы) пытается пробить себе дорогу в обход тех рогаток, которые ставятся этому важнейшему делу.

Союзник отыскался неожиданно. Им оказалось телевидение, то самое телевидение, которое в первый период своего существования относилось к научно-популярному кино совершенно наплевательски. Сегодня же без популяризации знаний телевидение просто существовать не может. Трудно, да, пожалуй, невозможно отрицать такую удачу телевидения, как «Клуб кинопутешествий». Энергия руководителя географического объединения «Моснаучфильма» В. Шнейдерова превратила разрозненные короткометражные ленты в то единое целое, которое без преувеличения можно назвать толстым географическим киножурналом, полюбившимся сотням тысяч зрителей. Количество перешло в качество.

Попробуем проанализировать опыт «Клуба кинопутешествий». По ряду соображений он представляется нам поучительным. Прежде всего он свидетельствует о том, что зрителю новая форма изложения пришлась по душе. Прояви работники телевидения чуть больше инициативы, кооперируйся они с кинопопуляризаторами — и глядишь, не за горами другие сборные программы, посвященные архитектуре, биологии, физике и ряду других областей знания. «Клуб кинопутешествий» убедительно доказал, что популярный киножурнал даже относительно узкого профиля может быть очень хорошо принят зрителем. Что же касается киносборника более широкого профиля —типа «Науки и техники», еженедельно передаваемого по радио,— то и говорить не приходится о его безусловном успехе у телезрителей.

И как не вспомнить при этом опыт другого, пока еще тонкого киножурнала — «Хочу все знать». Опыт, которому масштабы журнала не позволили развернуться в должной степени. Я имею в виду так называемый конферанс — единый сюжет, объеди-

няющий разные, непохожие друг на друга очерки. В толстом научном киножурнале он был бы весьма уместен.

Вот так, впитывая все лучшее от своих кинематографических собратьев, оглядываясь на опыт полиграфических научно-популярных изданий: сборников «Рассказы о науке и ее творцах» (изданного Детгизом по инициативе покойного академика А. Е. Ферсмана), «Пути в незнаемое» — детище московских писателей-популяризаторов, «На суше и на море» — первых альманахов, которые подарил своим читателям Географгиз,— должен рождаться на свет наш толстый киножурнал, провозвестник интересных рассказов о науке, которые войдут в любой дом с экрана телевизора.

Пытаясь представить себе облик этого будущего киносборника, более того — мечтая о нем, невольно думаешь об огромном коллективе, который сумеет породить его на свет. Да, коллектив, ибо одиночки в таком обширном деле обречены на провал.

Необычно должна складываться эта коллективная работа. Прежде всего она потребует объединения усилий многих студий научно-популярного кино. Разумеется, объединения не формального. Дать материал в такой сборник — большая честь и долг работников любой студии, и эту честь надо заслужить. Коллективность творчества, по-видимому, не ограничится рамками жанра. Одновременно с кинопопуляризаторами свой вклад смогут и должны внести работники документальных киностудий и студий художественных фильмов.

Много самых различных событий, непосредственно связанных с наукой, попадают в объектив кинодокументалистов. Они снимают и спуск на воду ледокола «Ленин», атомного корабля-гиганта, и приезд в Москву первых космонавтов. В летописях из тысяч километров пленки, снятых мастерами документального кино, зафиксировано много торжественных минут, начиная от пуска доменных печей на Магнитке и движения поездов на Турксибе и кончая событиями последних лет и месяцев. Кадры летописи бережно хранят облик Циолковского и Зелинского, Обручева и Павлова.

Кооперация киностудий разных отраслей кинематографа — это исполинский резерв, непочатый край возможностей, заждавшихся своей реализации, своего воплощения. К слову сказать, возможности художественных студий здесь ничуть не уступают возможностям документальных...

Вернемся еще раз к научно-популярным журналам, издающимся полиграфическим путем. Научная фантастика — роман или рассказ — непременная участница почти каждого номера. Даже чопорная «Наука и жизнь» — солидный, суховатый орган Общества по распространению политических и научных знаний — спустилась с пьедестала высокого академизма и начала печатать научную фантастику. Этого требовал читатель. Требовал и добился. Увы, плохо приходится тому же читателю, когда, купив билет в кинотеатр, он становится кинозрителем...

Я не случайно воспользовался термином «тележурнал». Быть может, такой термин покажется крамольным кое-кому из моих товарищей по искусству, но практика взаимоотношений научно-популярного кино и телевидения, которая еще только складывается на наших глазах,— залог того, что рано или поздно такой журнал будет создан.

«Кино и телевидение — это два технических варианта одного искусства. Они не должны сторониться друг друга. Они очень нужны одно другому, как две части одного целого». Так написал в своей статье «Малоэкранное кино» А. Вольфсон («Искусство кино», 1961, № 5). Сознаюсь, мне очень полюбилась эта мысль. Особенно справедлива она для союза телевидения с научно-популярным кино.

Объявление телевидения особым видом искусства освобождает его работников «от творческой ответственности, делает неподсудным эстетическим законам какого-либо из существующих искусств», читаем мы в той же статье А. Вольфсона. Важная мысль! В этих заметках она особенно важна потому, что неурядицы с прокатом научно-популярных фильмов также воспринимаются некоторыми работниками научно-популярного кино как освобождение от творческой ответственности за качество своей работы.

Союз телевидения с кинопопуляризаторами вернет творческую ответственность и тем и другим. Нужно ли говорить, что качество фильмов и телепередач улучшится?

ПЫТАЯСЬ ПОДВЕСТИ ИТОГИ...

Мои заметки приближаются к концу. Но они были бы неполными без тех выводов, которые, как мне кажется, уже давно пора сделать.

Первый из них предельно прост. Хотим мы или не хотим, но пора признать, что та исполинская революция, которая произошла в науке, почти не задела своей взрывной волной научного кино. В самом деле, если научно-популярная литература, научно-популярная журналистика энергично пропагандируют и развивают успехи этой революции, то научный кинематограф стоит в позе наблюдателя, чуждающегося нового, более того, подчас просто боящегося его.

Эта боязнь нового диктуется многими причинами. Искусство наблюдения позволило четверть века назад завоевать зрителя. Но сегодня этого мало. Сегодня зритель ждет от научного кино рассказа о

спорах, гипотезах, победах, но отнюдь не объективистских наблюдений. Время ныне не то!

Второй вывод. Популяризация науки год от года становится все более и более сложным делом. Она требует не только тех качеств, которые нужны кинематографисту, но и больших знаний, умения глубоко разбираться в тех или иных проблемах науки. Что же касается кадров, то они в массе своей подбираются из людей, по каким-либо причинам не попавшим в художественное кино или же отсеянным из него. Нужно ли доказывать, что таким людям трудно проникать в глубь материала. Обычно они ограничиваются скольжением по поверхности.

Можно ли решить эту проблему? Думаю, что да. Особенно, если пойти по пути привлечения на краткосрочные курсы, а затем и к профессиональной режиссерской работе инженеров, физиков, химиков из числа кинолюбителей. Быть может, для такого рода отборов целесообразно устраивать конкурсы любительских научно-популярных фильмов. Одним словом, надо быть мужественным и признать, что сегодня сделать из физика журналиста-популяризатора, сценариста или режиссера проще и целесообразнее, нежели поступить наоборот, ибо научиться физике людям любой из этих профессий дело нелегкое. Слишком многого требует современная наука от того, кто претендует сегодня на знание ее тайн.

Примером тому служит популярная книга 1961 года «Неизбежность странного мира» Даниила Данина, произведение, ведущее читателя в дебри ядерной физики. И над этим, право, стоит подумать...

Третий вывод. Хотим мы или не хотим, но настало время поиска новых дорог, а вместе с ним и горячих споров. Я лично не вижу бескровного способа разыскать выход из сложившегося положения. Один из путей я попытался обрисовать в своих заметках весьма подробно — это союз научного кино и телевидения. Создание толстого еженедельного кинотележурнала, рассказывающего о науке. Второй путь за недостатком места только упомяну — это путь создания увлекательных детских научных фильмов. Так же как хорошие детские книги о науке, они придутся по вкусу и взрослым. Успех киножурнала «Хочу все знать» — тому наглядное доказательство.

Четвертый вывод. Любая редакция, будь то газета или журнал, стремится создать вокруг себя авторский актив. Смысл этих действий заключается в большом внимании к одаренным авторам, чьи произведения привлекли к себе внимание читателей и критики, в стремлении научить мастерству творческую молодежь, тяготеющую к данной редакции. Ничего похожего нет на студиях научно-популярных фильмов. В результате далеко не всегда авторские решения находятся на той высоте, на какой они должны бы находиться. Настало время освободиться от бездарных и недобросовестных авторов, иначе трудно рассчитывать на большие творческие победы.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

История, которой мне хочется завершить эти заметки, произошла несколько месяцев назад на одном из заседаний Художественного совета Московской студии научно-популярных фильмов. Один из директоров картин, по фамилии Ткачев, решил определиться в режиссеры. Он подал соответствующее заявление и представил Художественному совету отрывки из содеянного им, вкупе с режиссером Г. Мельником, фильма о защите против бактериологического оружия. Зрелище было настолько антихудожественным, что, дружно отказав Ткачеву в его домогательствах, члены совета попытались принять решение о дисквалификации режиссера Мельника. Но в этот момент кто-то подал реплику:

— А попробуйте это сделать! Мельник принесет вам кучу справок от специалистов, заказавших фильм. Там будет написано, что фильм отличный.

Все сразу стихли и загрустили. Стало очень грустно не только из-за Мельника. Один плохой режиссер погоды не делает. Нам взгрустнулось потому, что нечто похожее происходит со многими фильмами. Их авторы тоже могут принести справки... Больше того, они подчас получают хвалебные рецензии в газетах. А рецензентам и невдомек, что, расхваливая плохой фильм за его важную тему, они оказывают нашему делу медвежью услугу. И быть может, более взыскательная критика научно-популярных фильмов станет тем первым шагом к обновлению нашего искусства, которого с нетерпением ждет многомиллионный советский зритель.



Н. КОВАРСКИЙ

О поэтике киноискусства

I

Книга Марселя Мартена «Язык кино» была издана в 1955 году, в русском переводе появилась в 1959-м. Книга Е. Добина «Поэтика киноискусства» издана всего несколько месяцев назад, в конце минувшего года. Однако различие и расстояние между этими книгами отнюдь не равно шести годам — оно гораздо больше и значительнее, нежели это может показаться с первого взгляда.

Может быть, и не стоило бы возвращаться к критике книги Мартена, если бы именно эта книга не была в высшей степени характерна для традиций, принципов и направления теории кино на Западе, в странах капитализма. Она выделяется среди аналогичных работ, вышедших на Западе за последние десятилетия, и широтой охвата материала, и умением автора видеть, в чем заключается конкретное своеобразие того или иного фильма или режиссера, и убежденностью автора в том, что в развитии мирового кино именно советское кино является наиболее передовым и новаторским. Но при всех этих положительных чертах, при бесспорной талантливости автора книги, а может быть, именно вследствие этого книга Мартена является как бы концентрированным и наиболее ярким выражением ошибок большинства западных работ по теории кино, многие из которых были выпущены за последние годы в русском переводе.

Книга Добина посвящена, в сущности, тем же вопросам, что и книга Мартена. Но она диаметрально противоположна этой книге и по выводам, и по решению отдельных проблем, и, значит, прежде всего, по своим методологическим принципам. Автор книги «Поэтика киноискусства» и сам полемизирует с Мартеном, на одной-двух страницах формулируя свои с ним разногласия. Однако, торопясь перейти к главной теме книги — принципам и особенностям «поэтического кино», Добин и не пытается подробней рассказать, что́ разделяет его работу и работу Мартена.

II

Как ни странно, но книга одного из наиболее боевых современных французских критиков выглядит в высшей степени архаично. Так и кажется, что написана она была лет тридцать — тридцать пять назад, когда впервые возник термин «язык кино», все реже и реже, кстати, встречающийся в статьях и работах, созданных за последнее десятилетие.

Мартен понимает, конечно, что «невозможно изучать язык кино, исходя из категорий языка речи, и вякое приравнивание, например, плана в фильме к слову или к фразе было бы совершенно бессмысленно» Однако его все же беспокоит вопрос, как объяснить то обстоятельство, что кино одновременно и язык (то есть сердство выражения) и «фрагмент реальной жизни». В поисках решения этой проблемы он неожиданно обращается к Кроче, чьи теории давно уже отвергнуты передовой лингвистической мыслью. Кроче утверждал, что «всегда возможно свести вопросы лингвистики к соответствующим понятиям эстетики... Философия языка и философия искусства — одно и то же». Этой цитатой из работ Кроче Мартен дает сам себе отпущение грехов. Ибо идея Кроче, в сущности, упраздняет различие между лингвистикой и эстетикой и позволяет Мартену свести всю работу над языком кино к своеобразному каталогу средств выражения.

Заканчивая вступительную главу и формулируя задачи книги, Мартен пишет: «Покончив с этими общими соображениями, я хочу заняться теперь чисто «техническими» вопросами и дать методический перечень и подробный разбор всех способов выражения, применяемых в фильме (разрядка моя.— *Н. К.*), конечно, лишь с художественной точки зрения, оставаясь всегда на позициях зрителя-критика». Итак, в сущности, задачи и намерения автора ограничиваются рассмотрением «способов выражения» в фильме, попыткой создать своеобразный каталог форм и средств выражения.

И здесь, в области «подробного разбора всех способов выражения, применяемых в фильме»,—все сильные стороны работы Мартена. В описании и анализе отдельных приемов съемки и монтажа автор не только точен и в высшей степени доказателен, он строит свой анализ и выводы на широком материале истории мировой кинематографии, привлекая для иллюстрации своей мысли огромное количество фильмов, поставленных в СССР и в США, во Франции и в Англии, в Германии и в Италии. Классификация отдельных приемов и средств выражения — подробна и поучительна в том смысле, что дает описание явлений, которые до сих пор не различались, а сваливались в общую кучу с другими приемами. Учебное, педагогическое значение книги Мартена бесспорно. Так, очень интересны главы «Творческая роль кинокамеры» с подробным описанием различных типов движения аппарата, глава о метафорах и символах, глава о звуковых средствах выражения, глава о глубинном построении кадра, наконец, главы о времени и пространстве. Нужно отметить, что Мартен очень часто, не оговаривая, впрочем, этого особо, переносит в кино категории литературной поэтики и стилистики. Я не говорю уже о главе, посвященной тропам в кино, но и в характеристике «субъективного» и «объективного» движения аппарата, и в рассуждениях о монтаже, и в рассуждениях о времени мы неизменно встретим описание приемов, которые по большей части свойственны современной художественной прозе. В этом нет ничего предосудительного, и мы не вправе предъявлять к автору претензии за то, что он не считает даже нужным оговорить источники своих мыслей. Аналогия кино и художественной литературы — аналогия плодотворная, обращение экранного искусства к принципам повествования бесконечно обогащает его.

Но этот подробный и обширный каталог приемов, классификация средств выражения, которую мы найдем в книге Мартена, является одновременно и доказательством остроумия и проницательности автора и свидетельством о бедности, которое он сам себе выдает.

Характеризуя «углы съемки», Мартен указывает, что «если необычные углы съемки не оправдываются драматической ситуацией, они могут приобрести особое психологическое значение». Так, съемка снизу вверх «создает обычно ощущение превосходства, восторга, торжества, ибо, увеличивая рост людей, она как бы поднимает их над окружающим и словно возносит к небу, иногда придавая им даже некоторый ореол величия...». Съемка сверху вниз «имеет тенденцию уменьшать человека, подавлять его морально, прибивая к земле...», «... косой кадр может иметь целью материализовать в глазах зрителя переживание персонажа: например, передавать волнение или состояние внутренней неустойчивости», «...если даются главным образом длинные планы, получается замедленный ритм, создающий впечатление вялости, чувственного томления природы; безделья и скуки, медленного погрязания в пороке, бессилия перед лицом слепой судьбы, убийственного однообразия во время трудных поисков общности между людьми» (каждое из толкований длинных планов сопровождается в этом рассуждении ссылками на фильмы, которые я опускаю.— *Н. К.*).

В истории поэзии были неоднократные и бесплодные попытки осмыслить отдельные метры. Так, было время, когда настойчиво утверждался плясовой характер хорея и спокойно-повествовательный ямба, когда дактилю, амфибрахию или гекзаметру приписывался особый смысл или особая экспрессивная окраска, независимая от смысла стихотворения; окраска эта, оттенок значения приписывались именно метру как таковому. Того же типа черты приписывались и отдельным ритмическим ходам, отдельным «отступлениям» от метрической схемы. Думаю, что каждый читатель книги Мартена без труда подберет примеры, по смыслу диаметрально противоположные тем, которые приводит автор; сочетание длинных планов отнюдь не обязательно создает замедленный ритм, как сочетание коротких или все более укорачивающихся опять-таки не обязательно вызывает усиливающееся напряжение, «предчувствие приближения вершины драмы и даже ощущение страха». То же самое относится и к трактовке съемочных точек — снизу вверх и сверху вниз.

Все эти попытки осмыслить определенные монтажные принципы или приемы съемки вне зависимости от системы, в которой они применены, от образной структуры, от смысла монтируемого или снимаемого куска напоминают рассуждения о плясовом характере хорея или повествовательном ямба. И все они отмечены субъективизмом, произволом в толковании того или иного приема. В этом откровенно признается и сам Мартен: «... проблема относительной продолжительности планов имеет чрезвычайно важное значение в процессе монтажа — процессе, от которого зависит конечное впечатление зрителя. Чрезвычайно трудно установить, вернее, можно лишь приблизительно наметить законы в подобной области, столь мало изученной и опирающейся на чисто субъективное восприятие».

Таким образом, факты, имеющие объективно-эстетическое значение, превращаются в факты, полностью зависимые от субъективного восприятия. Этот гипертрофированный психологизм настойчиво дает себя знать в книге Мартена. Мы встретимся с этой чертой почти в каждой главе, и автор параллельно теории кино, которую он пытается создать, все вре-

мя как бы создает основы другой дисциплины, другой отрасли знания — психологии восприятия в кино. «Мы видели связь между эстетикой плана и его психологией: чем крупнее и короче план, тем более «неестественной» становится точка зрения зрителя (я хочу сказать, что она не соответствует нашему видению в реальной жизни) и, следовательно, тем сильнее психологический толчок, который производит на нас подобный план независимо от его эмоционального содержания». Если невозможно спорить против первой части этого положения, то вторая часть представляется в высшей степени спорной. Достаточно вспомнить быстрый монтаж очень коротких и крупных планов в ряде фильмов советского кино немого периода, чтобы убедиться в том, что именно тематическое и эмоциональное содержание играет здесь главную роль, и именно оно, а не «неестественная» съемочная точка обусловливает «психологический» толчок.

Этот субъективизм, эти попытки рассмотрения каждого отдельного элемента фильма — монтажа, построения плана и т. д. с точки зрения воображаемого зрителя, эти беспрерывные обращения к его психологии, стремление создать своеобразную психологию восприятия фильма с будто бы неизменными законами — и является одним из самых крупных недостатков работы Мартена. Непосредственный переход от элемента фильма (монтаж, план, ритм и т. д.) к психологии восприятия, минуя творческий метод, стиль, школу, индивидуальную манеру, в принципах которой написан сценарий и поставлен фильм, то есть минуя его эстетическое, историческое своеобразие, обесценивает многие рассуждения и выводы автора.

И это отсутствие подлинно исторической точки зрения на развитие поэтики кино — второй и самый серьезный порок книги Мартена. Мне представляется, что та психология восприятия фильма, которую пытается создать Мартен параллельно с описанием основных приемов и способов выражения в кино, должна в его собственных глазах как-то компенсировать или оправдать отсутствие исторической точки зрения на кино, какой-то хотя бы подразумеваемой картины развития художественной кинематографии. Ведь примеры, на которые ссылается автор книги, относятся к 20-м, 30-м, 40-м, 50-м годам нашего века, то есть охватывают почти целое пятидесятилетие. За это время кино претерпело огромнейшую и сложнейшую эволюцию и в целом и в отдельных звеньях — в масштабе кинематографии отдельных стран. А ссылки на психологию восприятия фильма как бы утверждают постоянство способов выражения, их неизменность и независимость от развития направлений в художественном кино.

Впрочем, несколько противореча собственным методологическим позициям, Мартен все же намечает общую эволюцию художественной кинематографии. Это даже не столько картина общего развития кино, сколько попытка охарактеризовать пути использования различных формальных элементов в разные эпохи. Эти пути нисколько не связаны с изменением стиля художественной кинематографии, они не связаны с эволюцией идей и содержания, с борьбой прогрессивных направлений и реакционно-декадентских, нет, это простая констатация факта — в такие-то, более ранние эпохи кинематографии в ней преобладали такие-то средства выражения, а в более поздние — такие-то.

«В наши дни глубинное построение кадра и движения кинокамеры все чаще заменяют сложный монтаж, и такой фильм, как «Шалопаи» (фильм, поставленный Ф. Феллини.— *Н. К.*), очень ярко свидетельствует об этой эволюции». «... Вторичное открытие пространства кинематографом связано с сознательным использованием глубины кадра и с отказом от эстетики монтажа, который приводил к передаче пространства с помощью времени». «За последние десять лет стало особенно ясно, что кино достигло полной «зрелости» языка благодаря постепенному преодолению синтаксической беспомощности и внедрению все более современной и все более сознательно применяемой техники...» И для того, чтобы дать наиболее четкую формулировку эволюции кино, автор предоставляет слово одному из наиболее часто цитируемых им теоретиков и историков кино — Андре Базену: «Поменьше движений аппарата, которые выдают присутствие камеры, поменьше крупных планов, которые не соответствуют нормальному восприятию нашего глаза... Теперь уже не новые, впервые открытые возможности камеры или пленки определяют извне форму произведения, но, напротив, внутренние особенности сюжета, прочувствованные автором, требуют применения тех или иных технических приемов». Мартен полностью соглашается с этими мыслями. «Кино уже вышло из той стадии развития,— заключает он, — когда техника казалась такой поразительной и чудесной, что режиссеры не могли удержаться от демонстрации всех ее новейших достижений: прежние ошеломляющие новшества все больше уступают место сдержанности выражения». И, однако, «слишком много фильмов все еще пытаются с помощью бьющей в глаза техники и монтажа сбить с толку зрителя, притупить его критическое суждение и помешать ему разглядеть бессодержательность сценария; они так хорошо в этом успевают, что зритель часто находит слишком длинными и даже скучными фильмы, где техника подчинена драматическому содержанию и где мастерство рассказа проявляется в его ясности и полном соответствии с психологическим содержанием драмы».

Надо отметить, что общая эволюция форм и средств выражения художественной кинематографии, которую намечает Мартен, обусловлена, по мнению автора, введением звука, которое раскрыло перед кино «новые горизонты» и в то же время «глубоко преобразовало его эстетику». Но опять-таки рассуждения автора, посвященные влиянию звука на выразительные средства кино, построены все на той же апелляции к психологии восприятия и не связаны с проблемой смены и развития стилей.

Любопытно, что с позиций намеченной выше эволюции, в которой главным моментом, как мы видели, оказалось освобождение от техники (под этим словом подразумевается и движение аппарата, и монтаж, и даже крупные планы, то есть как раз все те средства и приемы выражения, во имя детального описания которых, собственно говоря, и написана книга Мартена), автор в конце книги анализирует и «Броненосец «Потемкин», задаваясь вопросом, почему этот фильм считается лучшим в мире до сих пор. «Это, несомненно, объясняется прежде всего его общечеловеческим содержанием, которое остается таким же значимым и в наши дни, но, пожалуй, еще более и стилем рассказа (разрядка моя. — *Н. К.*), который сумел создать Эйзенштейн: его стиль отличается мастерской, но полностью подчиненной общему замыслу техникой, и его ясность, гибкость и простота прекрасно соответствуют трагическому величию драмы и ее оптимистическому звучанию». И далее Мартен подробно указывает, в чем огромные достоинства «Броненосца» в смысле «стиля рассказа» — Эйзенштейн не пользовался «монтажем аттракционов», в фильме почти нет, за немногими исключениями, движений аппарата, в нем очень мало использован быстрый монтаж; «единственные качества, которые в нем устарели,— это его немота и преобладание монтажа над режиссерской разработкой сценария, отчего проистекает некоторая аналитическая раздробленность пространства кинодействия». «В 1925 году этот стиль рассказа,— утверждает Мартен,— по своей простоте и гибкости далеко опередил язык современных ему фильмов — вот в чем, я думаю, секрет его вечной молодости...».

Итак, достоинства великого фильма Эйзенштейна сводятся к тому, что в работе над ним режиссер счастливо уклонился от опасности «подменить идею техникой», не прибегал к движению аппарата и к быстрому монтажу. Если бы даже мы и согласились с этими утверждениями, то у нас все же осталось бы чувство глубокой неудовлетворенности формулировкой, которая почти полностью объясняет величие и значительность фильма только тем, что он мало или нисколько не похож на фильмы, ставившиеся в ту же эпоху и отмеченные некоторыми общими для всей эпохи чертами (быстрый монтаж, движение аппарата и т. д.). Подлинное историческое значение фильма Эйзенштейна остается при этом нераскрытым и неразгаданным. Его и невозможно разгадать, оставаясь на этой внеисторической точке зрения, не пытаясь даже охарактеризовать творческий метод, стиль, индивидуальное своеобразие Эйзенштейна. Его и нельзя открыть, ограничиваясь только анализом и описанием «способов выражения, применяемых в фильме».

Та эволюция способов выражения, о которой говорит в своей книге Мартен, те приемы повествования, которые Мартен считает характерными для современной художественной кинематографии, являются только внешними признаками, внешними приметами подлинного ее развития. Спору нет, Мартен правильно подметил некоторые черты этой эволюции, но они отнюдь не исчерпывают ни общего ее смысла, ни ее направления.

III

«Анализ языка кино, разбор его выразительных средств, определение его поэтики нужно перенести на историческую почву». Эта фраза из вновь изданной книги Е. Добина «Поэтика киноискусства (Повествование и метафора)» является одновременно и главной задачей и главной мыслью книги Добина. Книга его — исследование по теории кино и одновременно анализ итогов целой школы в кинематографии, целого периода в развитии советского кино. Она действительно (и в этом ее главное достоинство) исторична, она отнюдь не стремится дать своеобразный каталог приемов и способов выражения, к чему сводятся почти все работы по теории кино в зарубежном искусствоведении; книга исходит из конкретного своеобразия определенного периода в истории советской художественной кинематографии. И самая тема языка кино рассматривается в книге лишь постольку, поскольку она является одной из центральных тем в анализе «поэтического кино».

Именно поэтическое кино, его особенности и работы крупнейших его представителей и составляют тот круг проблем, к которым приковано внимание исследователя. Он присматривается к тем явлениям зарубежного кино, которые представляют собой как бы первые побеги, первые ростки поэтического кино на Западе (французская группа «Авангард») и которые, казалось бы, движутся в том же направлении, в каком развивалось и творчество мастеров поэтического кино в советской кинематографии. И он подробно объясняет, почему «смело задуманная попытка построить поэтическую кинематографию» окончилась для группы «Авангард» решительной неудачей. Исходя из анализа реакционно-субъективист-

ской, в сущности соллипсистской философии «Авангарда», он убедительно и ясно доказывает, что именно эта философия и привела к крушению группы, к неудаче. В этом смысле путь поэтического кино в нашей стране диаметрально противоположен пути французской группы кинематографистов, и результаты его опять-таки противоположны неудаче «Авангарда».

— Да что за новость?! — скажут мне скептики, которые путают новизну терминологии с новизной мыслей.—И самый термин «поэтическое кино» давно известен, и все его основные положения давно сформулированы!

«В немой период советского кино ведущим было художественное направление, которое зачастую называют «поэтическим кинематографом». Но также нередко говорят, что этот термин неточен, что он более образен, чем правилен, и не учитывает специфики разных искусств. С подобными мнениями можно согласиться, если под «поэтическим кинематографом» понимать только его формальные особенности, живописно-монтажный строй; если видеть поэзию кино лишь в ритмике отдельных выразительных кадров, слагающихся, как строчки стихов, в рифмованные монтажные фразы. Однако у подлинной поэзии помимо ритма и рифмы есть и другие свойства. Прежде всего — способность коротко сказать о многом, иное качество обобщения, когда поэтический взгляд как бы охватывает пространство всего мира. В этом смысле — говоря, конечно, условно — настоящая поэзия чем-то близка науке... Лучшие советские немые фильмы выдерживают испытание на разрыв и прочность огромной обобщающей силы поэзии» *.

Верно, что термин «поэтическое кино» давно известен. Кто его впервые создал? Он появился там же, где и термин «язык кино» — в теоретических работах крупнейших мастеров немого кино, в частности он неоднократно встречается в статьях Эйзенштейна. Ибо Эйзенштейн настойчиво развивал мысль о родстве кино и поэзии, кино и поэтического эпоса. Но ведь есть различие между теориями, декларациями, манифестами, наконец, просто высказываниями по основным вопросам развития искусства самих художников, режиссеров, писателей и поэтов и объективным значением деклараций, манифестов и т. д. Эти декларации и высказывания — их символ веры, то, что они думают об искусстве и о своих задачах в искусстве. И совсем иное — объективно оцениваемые, уже не с позиций школы или определенного направления, стиля, метода, а с позиций историка — результаты их деятельности, корни и значение их деклараций, теоретических размышлений, высказываний. Это, разумеется, отнюдь не значит, что мы должны игнорировать теории и декларации. Отнюдь! Но историк всегда обязан поставить вопрос о подлинном значении этих деклараций и теорий, об их плодотворности, об их связи с творческой практикой художника. «Язык кино», «поэтическое кино»— эти термины, выдвинутые Эйзенштейном, могли оказаться чем-то таким, что в процессе творческой практики художника тормозило его развитие, мешало ему чем-то, что необходимо было преодолеть. Именно так, кстати, случилось с теми участниками «Авангарда», чье творчество переросло рамки экспериментов этой группы и в последующие годы, после распада группы, раскрылось широко и многосторонне.

Так, в частности, случилось с Рене Клером, который оставил «Авангард», а созданные им принципы отбросил, отказался от них, как человек, ставший взрослым, сбрасывает свои детские одежды.

Разве можно сравнить значение деклараций и размышлений Эйзенштейна со значением «авангардистских» манифестов? В процессе развития своего творчества Эйзенштейн многое пересматривал, совершенствовал, углублял, но он никогда не отказывался от основных принципов созданного им поэтического кинематографа, наоборот, неоднократно возвращаясь в 30-х и 40-х годах к опыту «Броненосца «Потемкин», он стремился в своих теоретических работах как можно глубже и серьезней понять и сформулировать эти принципы.

Книга Добина как раз и ставит вопрос об основных принципах поэтического кино. Вопрос этот касается отнюдь не только формальных особенностей и живописно-монтажного строя, но и способов обобщения, самой природы художественного образа в системе поэтического кинематографа.

Серьезная опасность возникла перед поэтическим кино чуть ли не с первых дней его возникновения. В сборнике «Поэтика кино» В. Шкловский писал о преобладании «технически формальных элементов над смысловыми», а в дальнейшем и о том, что «формальные элементы заменяют смысловые». Эта своеобразная фетишизация средств выражения была в высшей степени сродни тем принципам «самоценного, самовитого» слова, которое формализм считал основными принципами для словесной поэзии, перенеся затем эти принципы на поэзию кинематографическую. И несмотря на то, что эта опасность формализма, увлечения формальными элементами в ущерб смысловым привела отдельных мастеров поэтического кино к срывам и неудачам, поэтическое кино в целом избежало ее, создало ряд выдающихся произведений революционной кинематографии.

* Из статьи М. Зака «Человек и среда на экране» (о традициях поэтического кинематографа). Вопросы киноискусства. Выпуск 5. М., 1961, стр. 87. Статья эта представляет собой попытку охарактеризовать влияние традиций поэтического кино на современные советские фильмы.

IV

Одним из основных, наиболее характерных, определяющих признаков советского поэтического кино Добин считает отнюдь не «импрессионистический монтаж» коротких кусков, а метафоричность стиля. «Лучшее, что было создано Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко, пронизано метафорической стихией». В третьей и четвертой главах книги Добин дает анализ и классификацию кинематографических метафор, развертывая этот анализ на многочисленных примерах из лучших немых фильмов советской кинематографии. Отнюдь не автор книги впервые применил термин «метафора» к кино, но именно в этой книге исчерпывающе охарактеризована кинометафора, ее роль в системе немого кинематографа, различные типы, и, наконец, что самое главное и самое существенное, ее значение в развитии темы и идеи фильма.

Мне кажется, однако, что этот раздел книги должен быть дополнен сопоставлением возможностей метафоры в поэзии и в поэтическом кино.

В поэзии возможности развития метафоры неизмеримо богаче, нежели в поэтическом кино. В поэзии они — безграничны. Сложная метафоричность Блока тому пример и доказательство. Метафора здесь часто наслаивается на метафору, один метафорический ряд на другой. В строчках

Прохладной влагой синей ночи
Костер волненья залила —

скрещиваются несколько метафор, возникают все новые и новые метафорические значения. В кино процесс возникновения и развития метафоры ограничен изобразительно-наглядной природой этого искусства. Приведенный пример из Блока не может быть передан в пластическом образе; метафоры, лежащие в основе того или иного куска фильма, всегда должны обладать этим пластическим эквивалентом.

Эта ограниченность кинематографической метафоры накладывает на нее определенные черты, создает некоторые особенности поэтического фильма. И Добин исчерпывающе характеризует эти особенности. «В повествовании даны конкретные, единичные образы. В противоположность публицисту и историку художник воплощает действительность, историю в частных образах, в единичных событиях...«Общее», выраженное в форме «единичного», как бы погружено в него...

В «метафорическом» же образе в самом процессе эстетического восприятия сразу сильно и сосредоточенно раскрывается обобщение. Оно выступает в демонстративной, «первопланной» форме. Образ сразу вырывается за пределы единичного явления. Когда на экране появляются «львы» Эйзенштейна, за прозрачной метафорой сразу же проступает обобщение — величественный образ восстания. Огромное эмоциональное воздействие образа, зрительное потрясение именно в этом обобщении». Описывая эпизод похорон батьки Боженко, автор говорит: «Образ батьки Боженко — обаятельного, простодушно-хитрого и отважного большевика — отошел как-то в тень. Единичный образ затерялся в монументальных масштабах похорон. Но это нисколько не ослабило эмоциональную силу сцены. Наоборот! Потрясающее действие кульминационного эпизода связано именно с тем, что он перерос свой сюжет. Рассказ о батьке Боженко, убитом петлюровцами, вдохновенной рукой Довженко превращен был в трагическую поэму «Смерть Героя Революции» — все с большой буквы».

Но в этих описаниях метафорических принципов поэтического кино ясно выступает характер кинометафоры, чрезвычайно близкий той фигуре, которая в поэтике называется аллегорией. Именно такой ряд движущихся аллегорий — «все с большой буквы» — и представляют собою метафоры Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, немых фильмов Козинцева и Трауберга. В обычных, ходячих представлениях аллегория — образ, в котором воплощено холодно-риторическое начало; этот образ — признак не поэзии, а рассуждения, не вдохновенного полета поэзии, а логически-рассудочной мысли оратора. Недаром же она — характерный признак поэтики классицизма. Но достаточно вспомнить упоминаемых Добиным «львов» Эйзенштейна, чтобы признать неверными эти ходячие представления. А ведь «львы» — типичная аллегория.

И естественно, что существует прямая связь между поэтическим кино и языком большевистской публицистики. Эта мимоходом намечаемая связь заслуживает того, чтобы автор сказал о ней значительно более подробно. «Образная сила, новизна и художественная значимость метафоры в советской кинематографии были в прямой и непосредственной зависимости от социальной темы, в которой метафора черпала свой внутренний пафос, размах и силу. Именно социальное или социально-историческое обобщение (выраженное в весьма специфической — суммарной и «косвенной»—форме) дало жизнь метафоре, поднимая ее подчас до степени эмоциональной «вершины» (или одной из «вершин») картины. Не случайна перекличка «стержневых» метафор с языком большевистской публицистики, с образным стилем ленинских статей. «Волну» и «бурю», как синонимы «революции», мы часто встречаем у Ленина».

Замечание это, повторяю, заслуживает того, чтобы быть подробно развитым. Отнюдь не только «волна» и «буря» послужили той основой, из которой развиваются метафоры-аллегории в творчестве предста-

вителей поэтического кино. Можно было бы назвать еще ряд публицистических выражений, которые послужили основой для развитых образов-метафор в поэтическом кино. В частности, в готовящейся к изданию работе о творчестве Эйзенштейна, написанной И. Ростовцевым, справедливо указывается на близость одной из статей В. Воровского о восстании на «Потемкине» к образному строю фильма Эйзенштейна.

Сам Эйзенштейн неоднократно говорил об освоении кинематографией принципов эпоса, об эпическом начале в кино. Однако поэтическое кино близко вовсе не только эпосу, оно близко и другим поэтическим видам и жанрам, в частности лирике. И естественно возникает вопрос — откуда это родство поэзии и той школы в кинематографии, которая принесла значительные удачи и победы советскому кино? В нескольких местах Добин пытается дать ответ на этот вопрос. В разных главах говорит он о закономерности возникновения поэтической школы в советской кинематографии. Сторонники «Авангарда» «даже не догадывались об огромной силе идейно-эмоционального обобщения, которое может заключаться в поэтическом киноязыке. Советскому кино было суждено раскрыть эти огромные возможности потому, что в противоположность «авангардистам» оно было проникнуто великой обобщающей идеей революционного освобождения мира. Эти идеи были животворящим источником поэзии в кино. Элементы поэтического языка, найденные советскими кинорежиссерами, имели своей доминантой обобщенные образы восстания, революционного штурма. Метафоры обобщения социальных явлений широким потоком вливались в советские кинокартины».

Однако автор книги рассматривает художественную кинематографию изолированно от других искусств. Между тем закономерность возникновения поэтического кино есть общая для советского искусства закономерность, выразившаяся отнюдь не только в кино, но и на театре и особенно ясно и отчетливо в развитии советской литературы.

Последние годы принесли нам ряд новых работ по истории советской литературы, в частности по истории периода ее становления. Назовем среди этих работ вступительную статью Л. И. Тимофеева к трехтомнику «История русской советской литературы», работы В. Иванова, А. Метченко и других авторов. По вопросам, которым посвящены эти работы, в частности по вопросу о значении и объективной роли литературных группировок, ныне происходит острая и плодотворная дискуссия в журнале «Вопросы литературы». Но вне зависимости от того, какие позиции занимают участники этой дискуссии, все они согласны в том, что советская литература и в годы гражданской войны и в годы восстановительного периода проникнута была романтическими тенденциями, которые «в основе своей вытекают из самой реальной жизни; из характера и природы пролетарской революции, начавшей сложный и трудный путь человечества к коммунизму». Л. Тимофеев пишет: «Следует иметь в виду, что романтизм в советской литературе, в особенности ее первых лет, представлял собой весьма сложное явление. В нем перекрещивались творческие тенденции, имевшие различные истоки. Романтизм поэтов «Кузницы» и А. Блока, В. Маяковского и Вс. Иванова, А. Малышкина и А. Серафимовича во многом был различен... Романтические тенденции, таким образом, возникали на различной основе, но их сближал и объединял революционный энтузиазм эпохи, определявшийся героическим характером самой жизни». И дальше — «В романтическом восприятии революции писателями на первый план выступало преклонение перед силой и величием революционной массы, революционного движения в целом. Этот пафос революционной массы, естественно, определялся героическим характером народной борьбы, всемирно-историческим размахом пролетарской революции, вызвавшей ответный отклик в революционном движении рабочих и трудящихся других стран... Пафос народной большевистской правды, с вершин которой открывалось прекрасное будущее всемирного коммунизма, не могла не почувствовать и не передать художественная литература, рожденная революцией. Но ее романтика была все же односторонней. Пафос массы еще не сочетался в ней с пафосом личности (разрядка моя.— *Н. К.*), во имя освобождения которой и шла революционная борьба».

И естественно, что этот высокий романтический пафос выражался преимущественно в поэзии, что даже прозаические произведения той эпохи (я имею в виду «Железный поток» Серафимовича, «Падение Даира» А. Малышкина и другие прозаические произведения) были близки к эпической поэзии.

Сопоставьте с характеристикой, которую дает Л. Тимофеев этому начальному периоду становления советской литературы, те особенности поэтического кинематографа, о которых так интересно, подробно и точно рассказывает Добин, и мы обнаружим, что кино развивалось в том же направлении, в котором развивалась и художественная литература. Тема «Маяковский и поэтическое кино» — одна из тем, которая еще ждет своего исследователя. Наше поэтическое кино в долгу перед Маяковским не только потому, что ряд написанных им сценариев не был поставлен (об этом разговор особый), но и в том смысле, что принципы ораторского стиха Маяковского были использованы в кино, принципы его метафорической, гиперболической образности, часто,

как и метафоры поэтического кино, основанные на развитии отдельных образов из большевистской публицистики, также привлекали к себе пристальное внимание художников кино. Поэтика Маяковского в близком родстве с поэтикой Эйзенштейна.

Мы не вправе требовать от книги Добина, названной автором «Поэтика киноискусства», этих аналогий, параллелей и характеристики влияний художественной литературы на кино. Однако дальнейшая разработка тех проблем, которые поставлены автором исследования, дальнейшее развитие науки о кино не смогут обойтись без этих параллелей и аналогий. Тем более что наука о кино, породнившись с такой богатой традициями и конкретными исследованиями областью, как литературоведение, может только выиграть.

V

В работе своей Е. Добин неоднократно ссылается на дискуссию, происходившую в 1931—1934 годах между сторонниками поэтического кино и представителями «прозаического направления». В 1934 году Эйзенштейн напечатал статью «Средняя из трех». Средней из трех пятилеток развития советской кинематографии Эйзенштейн называет период 1924—1929 годов и упрекает мастеров, которые выдвинулись в последующее пятилетие, в том, что они предали забвению художественные достижения предыдущего. «Новое сюжетное кино,— пишет Эйзенштейн,— в своем младенческом озорстве вчистую отрицало все накопленное в предшествующем периоде». «Исчезло все то, что давало прежнее поэтическое обаяние экрану, именно то, за что пот и кровь проливало предыдущее поколение кинематографии». Достижения этого предыдущего поколения Эйзенштейн формулировал так: «На время отойдя от собственной драмы и драматургии, кино целиком овладело методом эпоса и лирики».

Множилось число сторонников «прозы» среди режиссеров, представителей того поколения, которому суждено было создать фильмы «Чапаев» и «Великий гражданин», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», «Депутат Балтики» и «Член правительства», «Учитель» и «Последняя ночь»*.

Действительно, дискуссия начала 30-х годов означала, что линия поэтического кино в какой-то мере исчерпала себя, завершилась, и новое поколение мастеров отнюдь не склонно ограничиваться только теми задачами, которые ставили перед собой представители старшего поколения. Чем же объясняется эта смена принципов, этот отказ от достижений поэтического кино?

«Поэзия» в кино не существует без «прозы». Метафорическое начало не суверенно, не всеобъемлюще. При всей своей силе, выразительности и красоте, само по себе, без опоры на повествование, оно не в состоянии создать целостный человеческий образ, многогранное отражение действительности... В органическом слиянии с повествованием, проникнутое высокой идеей, «метафорическое» начало одерживало триумфальные художественные успехи. Но, противопоставив «поэтическое» повествованию, ограничивая его сферу, не смогли избежать поражений даже крупные наши киномастера; «... круг метафор, связанных с темой революции, естественно, ограничен. Когда режиссеры-«поэты», упрямо держа курс на гегемонию метафоры, переходили к рядовым житейским явлениям, прием вырождался, даже превращался в пародию. ...У Эйзенштейна в «Старом и новом» разительно выступала диспропорция между великолепной по выразительности, подчас трагической обобщенностью отдельных кадров и рамками «событий» (раздробленные эпизоды с околевшим теленком, сепаратором, племенным бычком и тракторами)».

Таким образом, завершение периода поэтического кино, процветавшего в «средней из трех», было обусловлено тем, что оно исчерпало свои возможности внутри него самого лежащими причинами. Но эти внутренние причины были в свою очередь обусловлены причинами гораздо более глубокими и серьезными — движением самой жизни. Прибегая к аналогии с переходом от поэзии к прозе в 30-х годах прошлого века, Добин пишет: «И тогда и в наше время это не означало, что поэзия плоха, что ее следует сдать в архив. Сущность перелома заключалась в том, что перед искусством ставились задачи иного типа, нежели раньше.

Поэтическая обобщенность, «суммарность» образов героя была закономерна и естественна на первом этапе развития советской кинематографии. В дальнейшем только всестороннее, многогранное образное раскрытие «типических характеров» и «типических обстоятельств» великой революции, событий прошлого и настоящего советского народа могли привести советскую кинематографию на путь дальнейших успехов. Масштабность темы, типические герои, выражающие эпоху, стали в порядок дня».

Раньше, чем кино, но тот же перелом пережила и советская художественная литература. Годы гражданской войны — годы замечательного поэтического расцвета, прихода в литературу большого числа новых поэтов. Но уже начало 20-х годов было озна-

* Во избежание недоразумений и излишних споров, необходимо процитировать одну весьма существенную оговорку Добина. «В кинематографии не существует резкого деления на поэтический и прозаический роды... Демаркационный рубеж может быть намечен только по линии преимущественного тяготения того или иного мастера кинематографии к поэтическому или прозаическому началу».

меновано тем, что все большее и большее место и в журналах и на полках книжных магазинов начинает занимать проза. Поэзия, как и поэтическое кино, сумела выразить эмоциональную атмосферу революции, перед прозой стояли гораздо более сложные, конкретные задачи. Л. Тимофеев пишет о «глубоком тяготении литературы к фактам новой действительности»: «И чем отчетливее они начинали проступать в самой жизни, тем яснее начинала осознаваться в литературной среде необходимость творческого с ними соприкосновения, преодоления суммарности поэтического восприятия, уже недостаточной для соответствия эпохе...»

В кино, как и в художественной литературе, шли поиски синтеза прозы и поэзии. Автору исследования о поэтике киноискусства этот процесс справедливо представляется сложным и многогранным, но некоторые итоги, как бы общую формулу процесса он находит, говоря о поэтичности фильма «Чапаев». «Истоки поэзии «Чапаева» были те же, что поэзии «Броненосца «Потемкин»: поэзия революции, революционного подвига и героизма. Но в отличие от прошедшего периода поэтическая струя обращалась не к иносказанию, а к людям социалистической революции и прошлого русского народа. От поэтической метафоры к поэтическому ореолу вокруг живых людей — таков был новый путь. Он мог быть найден и действительно был найден в органическом родстве с повествовательно-психологической стихией».



Это все, разумеется, справедливо, и уроки поэтического кино были тщательно изучены мастерами младшего поколения, того, которое на дискуссиях начала 30-х годов категорически требовало, как некогда Ал. Бестужев в одном из своих напечатанных в «Полярной звезде» обзоров художественной литературы : «прозы, прозы, воды, простой воды». Однако это младшее поколение, отрицая поэтический кинематограф, воспользовалось всеми его достижениями; да иначе и быть не могло — достижения романтического периода советского искусства органически вошли в искусство социалистического реализма, и самый романтизм был только особой формой вызревания реализма.

Но процесс этот, как я уже сказал, был сложным и многогранным. Творчество Ф. Эрмлера, например, в период немого кино было во многом даже враждебно принципам поэтического кино; его немые фильмы всегда построены на подробно разработанном сюжете, по жанру некоторые из них близки мелодраме («Катька Бумажный Ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник»); если говорить о детальной разработке образов героев, то именно Эрмлер был одним из новаторов в этом плане. Но самая повествовательная ткань его фильмов, приемы монтажа, словом, язык, которым говорится о героях и их взаимоотношениях, в значительной мере заимствованы из поэтического кино, метафоричны, иносказательны; теми же чертами отличаются и приемы характеристики (голова нэпмана монтируется со скульптурной головой быка и т. д.). Это своеобразная прозаическая периферия поэтического кино, уже таящая в себе возможности его отрицания, но еще от него зависимая. С наибольшей яркостью сказалось это соединение повествовательно-психологического начала с поэтическим в фильме, который принес Эрмлеру мировую известность,— в «Обломке империи».

И тот же процесс можем мы обнаружить и в истории советской литературы. И в «Железном потоке» Серафимовича, и в повестях Артема Веселого и Малышкина обнаружим мы эти черты родства с поэзией: ритмичная фраза, похожая на стиховую строчку, метафоричность, иносказательность и т. д.

Но не только в этих своеобразных явлениях кинематографической прозы, похожих на поэзию, сказывается влияние поэтического кино. И не только в некоторых переходах, прямо заимствованных из школы поэтического кино, наконец, не только в поэтическом ореоле, которым окружен герой, как

в «Чапаеве». Ко всему, что говорится об этом в книге Добина (см. последнюю главу, названную автором «На путях к поэтической прозе») и в уже цитировавшейся статье М. Зака «Человек и среда на экране», нужно добавить, что принципы поэтического кино, созданные и провозглашенные Эйзенштейном и его сотоварищами по направлению, продолжают жить в творчестве некоторых крупных мастеров современного советского кино. Достижения поэтического кино, входящие в новый синтез поэзии и прозы, использованные «прозаическим» кинематографом,— это одна из сфер нового существования поэтического кино. Другая — творчество режиссеров, которые прямо продолжают и развивают принципы поэтического кино, непосредственно сохраняют и развивают его традиции. Я назову режиссеров, которые, на мой взгляд, непосредственно зависят от поэтического кино, продолжают и развивают его принципы,— М. Донской, М. Калатозов (наиболее ярко в фильме «Летят журавли»), а также Г. Чухрай, А. Алов и В. Наумов.

Среди кинокритиков на Западе, в странах капитализма, даже среди таких честных и мыслящих, как Марсель Мартен, существует убеждение, имеющее уже очень почтенную давность, но от этого не ставшее более верным и справедливым, что главное в кино — новизна, новизна, новизна во что бы то ни стало. Это и есть основной критерий новаторства. Традиции в расчет не принимаются. Я, разумеется, несколько огрубляю вагляды Мартена, но, право же, в конечном счете, пафос всей его книги и направлен на утверждение формальной новизны, новизны средств выражения, новизны приемов.

Кино еще очень молодое искусство. Но за короткий свой век оно создало блестящие и плодотворные традиции, которые нельзя повторить, но которые можно и нужно продолжать и развивать. Мы часто говорим о традициях классической литературы, но за годы после Октябрьской революции создались традиции советского искусства в высшей степени плодотворные. К ним относятся и традиции поэтического кино. Я назвал выше четырех режиссеров, продолжающих и развивающих эти традиции. Среди них есть представители старшего поколения (почти современники Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко), а есть и молодые. В искусстве нет спора «отцов и детей», и отдельные поколения размежевываются и разделяются вовсе не по признаку возраста. Мартену и его друзьям из журнала «Синема» очень хочется увидеть у нас представителей своеобразной «новой волны», отрицающих предыдущее поколение режиссуры. Им представляется, что новаторством может быть только отрицание традиций, а не их продолжение и развитие. «Летят журавли» и «Баллада о солдате» — только «возврат к истокам русского лиризма» (Мартен) *. Фразу эту нужно изменить — не «возврат», а продолжение и развитие традиций поэтического кино, тогда она будет соответствовать истине. Все зависит от проницательности критика — он должен уметь видеть и общее, что связывает художника с традицией, и то новое, чем он ее обогащает. Видя только одну сторону явления, он неизбежно допускает ошибки.

VI

В искусстве не бывает точных календарных границ. Уже, казалось бы, давно торжествует кинопроза, повествовательно-психологическое начало, а Эйзенштейн упрямо продолжает свою линию в «Александре Невском», а затем и в двух сериях «Ивана Грозного». То же самое относится и к Довженко. Ведь к моменту, когда вышел на экраны «Щорс», уже существовали и «Встречный», и «Чапаев», и трилогия о Максиме, и первая серия «Великого гражданина», и многие другие весьма и весьма приметные явления «прозы» в кинематографе. Но «Щорс» не был архаизмом, не казался чем-то странным, он вошел как замечательное явление советского поэтического кино в почтительно расступившийся перед ним круг прозаических фильмов. Наконец, разве «Радуга», «Сельская учительница» Донского не относятся даже по первому непосредственному впечатлению к явлениям поэтического кинематографа?

Разумеется, зависимость творчества Донского от поэтического кинематографа вовсе не означает прямого и буквального повторения уроков и традиций. Донской — отнюдь не робкий ученик. Он художник в высшей степени своеобразный, фильмы его отмечены не только поэтичностью, лиризмом, но и резким драматизмом. Как можно совместить эти два начала?— спросит читатель. И, однако, они совместимы, чему доказательством являются не только работы Донского, но и работы всей школы поэтического кинематографа. Вспомним и «Броненосец «Потемкин», и «Землю», и «Александра Невского», и «Новый Вавилон», и ряд других явлений поэтического кино — разве они отмечены в какой бы то ни было мере ослаблением драматизма? Наоборот, для наиболее высоких и значительных явлений школы поэтического кинематографа характерен резкий драматизм, драматические эпизоды, о которых зритель говорит: «Дух захватило». И как раз те явления поэтического кино, которые лишены драматизма, такие фильмы, как «Октябрь» Эйзенштейна, представляются отнюдь не самыми интересными и яркими его достижениями.

* См. обзор Н. Аносовой «Некоторые проблемы современного кино и журнал «Синема» в № 10 журнала «Искусство кино» за 1961 год.

Когда я говорю о драматизме, я отнюдь не имею в виду только напряженность и остроту конфликта, я имею в виду до некоторой степени и драматическую композицию, поразительно ясную и стройную в «Броненосце «Потемкин» и неясную, неотчетливую, несоразмерную в «Октябре».

«В «Октябре» не было единого поэтического замысла, в частности, потому, что не было единой повествовательной линии, стройной связи исторических событий и исторических действий. Эйзенштейн шел «вдоль календаря», останавливаясь и отвлекаясь в сторону там, где ему представлялась возможность нагромождать аллегории, создавать острортмические куски»,—пишет Е. Добин. Это совершенно справедливое замечание, однако мотивы, которые должны его подкрепить и обосновать, представляются мне неверными. Дело не в аллегории. Мы уже видели, что благодаря наглядному характеру кинематографического тропа, он очень часто оказывается аллегорией. Дело в том, что «Октябрь» лишен единства драматургической композиции, единства развития действия, которое производит такое огромное впечатление в «Броненосце».

Поэтический кинематограф был одновременно и чрезвычайно острым драматическим кинематографом. То, что Добин называет «прозой» в кино, есть только по видимости нечто единое. Это— в высшей степени суммарное название для самых разных явлений. Сюда входят и такой драматически острый и напряженный фильм, как «Чапаев», в этом плане и в этом смысле близкий поэтическому кино, и такие фильмы, как «Семеро смелых», «Учитель» С. Герасимова, фильмы повествовательные.

Мне кажется, что Е. Добин совершает ошибку, противопоставляя непосредственно поэтическое и прозаическое кино, поверив на слово С. Юткевичу и другим застрельщикам дискуссии начала 30-х годов об исчерпанности поэтического кинематографа. Разумеется, эту дискуссию надо учитывать, она явилась очень серьезной и знаменательной вехой на пути развития советского кино, однако не следует слепо доверять терминологии и фразеологии споривших сторон. Время и здесь вносит свои поправки: спорящие были правы, но самый предмет спора был для них не всегда и не во всем отчетливо осознан. «...Метафорическое начало в кино немыслимо без повествования. Метафорический образ не имеет самостоятельного бытия вне опоры на повествование. Метафора в кино существует только как своеобразное отражение, преломление, «инобытие» повествования»,— пишет Добин. В другом месте он противопоставляет метафоре, поэзии не только повествование, но и просто информацию.

Между тем есть область, в которой метафора, троп и прямое развитие действия могут находиться и находились в лучших произведениях поэтического кино в единстве, были тесно спаяны, неотделимы друг от друга. Эта область — драматургия (термин, к сожалению, очень редко встречающийся в книге Е. Добина). В кино нет и не может быть прямого противопоставления поэзии и прозы. В кино есть разные формы, разные типы драматургии. История литературы знает и поэтическую драму, и лирическую драму, и стиховую драму. С другой стороны, мы знаем явления драматургии, которые в родстве не с поэзией, но с прозой. Не надо верить Эйзенштейну, который декларировал, что «на время отойдя от собственной драмы и драматургии, кино целиком овладело методом эпоса и лирики». Конечно, Эйзенштейн никого не хотел обмануть этой фразой. Ему действительно дело представлялось именно так по той простой причине, что в дореволюционном кино и у нас и за рубежом под драматургией в кино понималась бульварная мелодрама, детектив, жанры третьего сорта. Но достаточно вспомнить принципы стихового эпоса, для того чтобы сразу понять, как неверно это обобщение. Автор этих строк когда-то неоднократно выступал, утверждая родство сценария с современным эпосом — с романом. Думается, что для той эпохи (конца 30-х годов) эта мысль, разделявшаяся целым рядом критиков и режиссеров, была плодотворна. Однако наступает время, когда все должно быть поставлено на свои места. Установка на роман, на прозу, на повествовательность привела к фильмам, потерявшим в своей художественной ценности именно потому, что в них был ослаблен драматизм, снята острота противоречий между главными героями, в общем, потому что они отступили от принципов драматургии.

В сущности, выражения «поэтическое кино» —это только троп, метафора, как, впрочем, и прозаическое кино, ибо для того и для другого характерны прежде всего разные формы кинодраматургии.

Мои замечания о спорных моментах книги Е. Добина отнюдь не должны умалять достоинства этой замечательной работы. Впервые раскрывается в книге вся подробная, исторически-конкретная картина эпохи «поэтического кино» во всех его идейных, стилистических, художественных особенностях. Впервые «средства выражения» рассматриваются как своеобразные черты и признаки определенного стиля, прежде всего в своем значении, в своей смысловой функции. Поэтика кино, язык кино трактуются не как каталог приемов, но как теория искусства, имеющего, несмотря на свою молодость, сложную и богатую историю.



НАШИ ГОСТИ

В декабре прошлого года в Москве была проведена Неделя французских фильмов.

Семь новых произведений мастеров французского кино было показано на этой Неделе: «Все золото мира» (автор сценария и режиссер Рене Клер), «Удары судьбы» (сценарий Роже Вайана, режиссер Франсуа Летерье), «Истина» (автор сценария и режиссер Анри Жорж Клузо), «Капитан Фракасс» (сценарий Альбера Видали, Пьера Гаспара Юи по роману Теофиля Готье, режиссер Пьер Гаспар Юи), первая серия «Трех мушкетеров» (сценарий Жана-Бернара Люка по одноименному роману Александра Дюма, режиссер Бернар Бордери), «Прекрасная американка» (сценарий Робера Дери, Пьера Черина, режиссер Робер Дери), «Наполеон II, Орленок» (режиссер Клод Буассоль).

Для участия в проведении Недели в Советский Союз приезжала делегация французских кинематографистов во главе с артистом Жаном Маре.

На снимке: французские кинематографисты на Красной площади.



Милош ФИАЛА

Успехи и проблемы чехословацкого кино

В каком направлении развивается чехословацкая кинематография? Какие проблемы решают чешские и словацкие работники кино и каких результатов достигают, решая эти проблемы? Какие жизненные явления привлекают их внимание, вдохновляют на творчество? Какие тенденции характерны для фильмов, выпущенных в последние годы?

Чтобы ответить на эти вопросы (хотя бы в самой краткой форме), обратимся прежде всего к итогам третьего фестиваля чехословацких фильмов, состоявшегося в сердце нашей республики — промышленном районе Остраве.

На обсуждениях, проходивших во время предыдущих двух фестивалей, работники кино говорили о необходимости идти в ногу с эпохой, создавать произведения, которые отражали бы проблемы жизни, безбоязненно ставили наиболее злободневные вопросы, произведения, показывающие наши огромные достижения и в то же время выявляющие противоречия, которые, естественно, возникают на каждом новом этапе развития социалистического общества. Преодоление этих противоречий — необходимое условие дальнейшего прогресса.

На фестивале в Остраве мы констатировали первые успехи в работе именно над такими произведениями. Гораздо более ощутимо стало теперь стремление кинематографистов показать зрителю сегодняшний день. Интересен в этом отношении фильм «Люди, как ты» (режиссер Павел Блюменфельд), который в ряде небольших и не всегда равноценных новелл повествует о рабочих кладненских заводов. Или фильм начинающих режиссеров Иржи Ганибала и Штепана Скальского «Всюду живут люди», рассказывающий о молодом враче, поехавшем на работу в маленькую отдаленную деревушку. Заслуживают внимания и два приключенческих фильма на современном материале. Это «Поскользнулся» (режиссер Зденек Бриних) — картина, которую можно было бы назвать воинствующей политической драмой, если бы режиссеру более успешно удалось преодолеть слабости сценария. Фильм «Пятый отдел» режиссера Индржиха Полака, несмотря на явную близость к детективному жанру, представляет ценность и в художественном и в идейном отношении.

К числу удач можно отнести и такие фильмы, как «Седьмой континент» режиссера Вацлава Гайера (о людях большого мелиоративного строительства в южной Чехии), «Три тонны пыли» (режиссер Олдржих Данек), посвященный моральным проблемам, комедия «Ябеды» И. Новака — о борьбе молодежи с частнособственническими пережитками в сознании их отцов, комедия «Богатырь» Милоша Маковца, раскрывающая моральный конфликт между рабочим и другими членами социалистической бригады.

Участники творческой конференции в Остраве отметили, что в последнее время режиссеры стали проявлять интерес к нашей деревне, которая долгое время не привлекала их внимания, хотя именно здесь шел особенно сложный процесс перестройки человека. С новых, более здоровых позиций были сняты фильмы из так называемой серии «о хулиганах». Значительно возросло количество кинокомедий, которые так любит наш зритель.

Если учесть также успех ряда фильмов, посвященных недавнему прошлому (лучшие из них получили премии на международных фестивалях), то можно по справедливости сказать, что наша кинематография находится на правильном пути.



«Седьмой континент»

Но и эти значительные произведения, отражающие события второй мировой войны, и первые удачные попытки правдиво изобразить современность — всего лишь начало пути. Ведь именно на главном направлении — в фильмах о современности — мы еще далеки от совершенства. Этим картинам не хватает глубины и художественного мастерства в раскрытии поэзии нашей эпохи.

Многозначителен также и тот факт, что среди девяти фильмов, признанных лучшими в 1960 году, большинство обращено к прошлому: четыре повествуют о войне — «Высший принцип» Иржи Крейчика (по праву оцененный как наилучший), «Песнь о сизом голубе» словацкого режиссера С. Барабаша, экранизированная Иржи Вайсом новелла Яна Отченашека «Ромео, Джульетта и тьма» и совместный словацко-грузинский фильм «Прерванная песня» (пожалуй, наиболее слабый среди названных); два фильма посвящены началу рабочего движения в Чехии: «Факелы» Владимира Чеха и «Полицейский час» Отакара Вавры. И только три из девяти обращены непосредственно к нашей действительности: «Люди, как ты», «Поскользнулся» и «Всюду живут люди».

К этому подсчету я обратился главным образом для того, чтобы еще раз показать явление, характерное для кинематографии многих социалистических стран,— фильмы о современности, как правило, уступают произведениям, изображающим прошлое. Это явление обнаруживается и на международных кинофестивалях. В прошедшем году в Канне и в Москве страны социалистического лагеря представили фильмы, посвященные преимущественно недавнему или далекому прошлому.

Конечно, иной фильм, сделанный на историческом материале, порой оказывается более актуальным, чем фильм, непосредственно обращенный к современности. И все же это не оправдывает отсутствия больших художественных произведений о наших современниках, произведений, показывающих внутренний мир человека сегодняшнего дня так же глубоко, как это имело место в фильмах «Высший принцип» или «Ромео, Джульетта и тьма». Зритель ждет художественных фильмов о современности, и не только у нас, но и на Западе, и в Азии, и в Африке. Фильмов, которые показали бы, как живет наш человек, какие вопросы решает, какие общественные и человеческие отношения существуют в наших социалистических странах.

Но если все же картины, сделанные на современном материале, уступают по качеству тем, которые посвящены событиям второй мировой войны, то это, очевидно, вызвано какими-то причинами. Одна из них заключается в том, что сценарист и режиссер, обращаясь к истории, встречаются с материалом, на который существует уже «установившийся» взгляд, проверенный дальнейшим общественным развитием. Художник показывает историю через восприятие современного человека — таково свойство наших лучших фильмов.

У нас, в Чехословакии, как и в других социалистических странах, много спорили об этом. Нашлись сторонники теории «исторической дистанции», доказывавшие правоту своих позиций на примере «Броненосца «Потемкин» и других выдающихся произведений. Но в истории социалистической кинематографии нам известны и другие примеры, когда крупные произведения отражали самые животрепещущие проблемы современности. И ведь главное заключается в том, что о некоторых из этих проблем можно говорить, оперируя **только современным материалом**.

●

Нашим режиссерам иногда не хватает смелости встретиться с живым материалом один на один, не хватает желания взяться серьезно за будни нашей жизни. И поэтому так часто в фильмах о современности не получается ярких выводов. Конечно, проникнуть в современный материал так же глубоко, как в материал исторического прошлого, действительно трудно. Для этого нужно быть первооткрывателем. Нужно уметь увидеть то, что только еще рождается в жизненном потоке, увидеть все слож-

ности — закономерные и случайные — человеческих отношений, проявления нового в быту, в повседневном сознании и чувствах человека. Здесь уместно вспомнить мысль Горького, утверждавшего что если писатель хочет работать над проблемой строительства новой жизни, он должен иначе устроить свое зрение, ибо чем больше социальный опыт у писателя, тем выше его точка зрения, тем более широк его интеллектуальный кругозор, тем виднее ему, что с чем соприкасается на земле, каковы взаимодействия этих сближений, соприкосновений.

Наши фильмы, непосредственно отражающие современность, свидетельствуют, что мы сделали первый, но еще очень скромный шаг вперед. Мы еще не проникли в существо важнейших явлений жизни, и мы еще не можем сказать о наших фильмах, что это большое искусство. Главная задача нашей кинематографии на ближайшие годы — изменить это положение. Об этом же говорится и в письме остравской творческой конференции, адресованном ЦК КПЧ: «Мы уверены, что кинематография, если не считать нескольких хороших работ, еще в большом долгу перед современностью и ее героями. Мы обещаем все усилия направить к тому, чтобы в наших студиях создавались фильмы, отражающие живые проблемы сегодняшнего дня, фильмы, которые взволнованно и увлеченно раскроют то новое, что вносит победное шествие социализма в сознание и чувства людей».

Мы не должны мириться с тем, что в производство попадают посредственные сценарии, единственное достоинство которых заключается в том, что они одобрены Художественным советом. Работа по принципу «лишь бы выполнить план» неизбежно влечет за собой творческие неудачи, а их у нас было более чем достаточно.

Нам как воздух нужны фильмы, дерзающие поновому взглянуть на жизнь, фильмы высокого художественного мастерства, без штампов, шаблонов, привычных трафаретных приемов. Чтобы достичь этого, надо экспериментировать. Эксперимент не должен превращаться в самодовлеющий процесс поисков новых форм. Наоборот, он должен открывать пути к более глубокому проникновению в суть нашей жизни. Поэтому мы так много дискутируем по вопросам современного языка искусства. Мы хотим создавать современное искусство. А современность эта заключается прежде всего в том, чтобы искусство служило самой современной идее нашего времени — идее коммунизма и ратовало бы за эту идею художественными средствами, самыми наступательными и созвучными нашей эпохе.

Анализируя нашу кинопродукцию, нетрудно заметить, что чехословацким кинематографистам изображение простых человеческих переживаний удает-



«Всюду живут люди»

«Богатырь»



ся лучше, чем отображение современных общественных проблем. Поэтому в наших фильмах герой зачастую оказывается очень слабо связанным со своим временем. Такого героя можно безболезненно перенести в любую другую эпоху. Много неудач постигло нас и в работе над образом положительного героя, коммуниста. Неудачи эти были не только в фильмах о современности, но и в такой, например, картине, как «Весенний воздух» Ладислава Гелге, обратившегося к событиям февральской революции 1948 года.

Очевидно, в произведениях, неглубоких по замыслу, нельзя создать образ настоящего героя, которого зритель полюбил бы за смелость мышления и цельность характера. Не может быть такого героя в произведении, которое держится «поближе к земле», которому чужд полет мысли, чуждо стремление к поэтическому обобщению.

Ряду наших фильмов, в том числе и тем, которые благодаря профессиональному мастерству творческих работников обрели определенные художественные достоинства, все же не хватает философской глубины, с которой должны быть показаны явления эпохи, и поэтому мы не можем их признать произведениями большого искусства. Во многих сценариях хорошо сконструирован сюжет, интересно развивается действие и т. д., но произведение не волнует своим философским замыслом, то есть тем, что должно составлять его основу.

Подобных проблем очень много, и дискуссия о них не стихает и по сей день. Эти проблемы глубоко волнуют наш молодой Союз работников кино и театра. Весной прошлого года состоялся второй съезд союза. На съезде много говорилось о необходимости не только обеспечить высокое качество фильмов, но и на практике, в каждодневной работе создавать предпосылки, которые активизировали бы творческое соревнование и побуждали к творческому дерзанию.

●

Кинопродукция прошедшего года не внесла серьезных изменений в общее положение дел. Только в жанре кинокомедии мы достигли заметных успехов. Я имею в виду прежде всего комедию «Крестный ход к божьей матери» (сценарий М. Стеглика, режиссер В. Ясны). Комедия в гротесковой форме изображает захолустную деревушку, которая остается последней в районе, отказывающейся вступить на путь коллективизации. И хотя Ясны в своем режиссерском решении фильма приглушил юмор сценария, хотя в фильме наряду с отличными сценами встречаются сцены явно слабые, мы считаем этот фильм произведением большого искусства. Главное достоинство фильма в том, что режиссер



«Полицейский час»



«Песнь о сизом голубе»

«Весенний воздух»



справился с решением образов положительных героев комедии, к которым он относится с чувством симпатизирующей иронии; показывая их ошибки, он в то же время не умаляет их положительных качеств, и зритель не перестает чувствовать к ним симпатию.

Ценным вкладом в комедийный жанр представляется нам и фильм выпускника ВГИКа Зденека Подскальского по сценарию Франтишека Даниэля и Милоша В. Кратохвила «С луны свалилась», посвященный взаимоотношениям людей современной деревни.

Некоторые фильмы, сделанные в прошлом году, отличаются глубиной мысли и хорошим художественным уровнем. Примером может служить фильм Ладислава Гелге «Весенний воздух» по роману Яна Отченашека «Гражданин Брих». Фильм повествует о поисках своего места в жизни молодой студенткой из буржуазной семьи в дни февральской революции 1948 года. В картине хорошо показан сложный процесс идейного становления девушки, причины, побудившие ее покинуть расчетливого и беспринципного отца (его отлично играет артист Карел Хегер). Жаль, что фильм, в котором так пластично воссоздана атмосфера 1948 года, несколько ослаблен недостаточно убедительным решением образа героя коммуниста Индры.

На хорошем уровне сделан и фильм режиссера Олдржиха Данека «Посмотреть в глаза», который ставит перед современным зрителем некоторые проблемы социалистической морали, обращаясь к нам с вопросом: так ли мы живем, можем ли мы с чистой совестью посмотреть в глаза тем, кто пал в борьбе за наше счастье?..

Фильм Карела Кахини «Цепи» — серьезное произведение, построенное, к сожалению, на заурядной сценарной основе. Слабости драматургии не позволили режиссеру передать всю правду человеческих отношений. Однако фильм отличает хороший профессиональный уровень режиссерской, актерской и прежде всего операторской работы (снимал картину В. Гунька). Фильм был показан на фестивале в Москве.

В жанре приключенческого фильма, которому в этом году было уделено особое внимание, нужно отметить картину Владимира Чеха «Где одного алиби мало». Режиссер сделал продолжение фильма «105% алиби» с теми же главными героями, и вторая картина оказалась удачнее первой, что бывает довольно редко. В новом фильме Владимира Чеха много свежего юмора, и зритель не замедлил это оценить.

Словом, кинопродукция прошедшего года показала хорошую профессиональную подготовку наших творческих работников, в том числе и молодежи.



«Крестный ход к божьей матери»

Наши режиссеры все чаще стали обращаться к важнейшим проблемам современности. Но мы должны признаться и в том, что в прошедшем году наши студии не выпустили ни одного выдающегося фильма, который по своей художественной силе существенно отличался бы от общей массы хороших кинокартин. С этим мы не можем примириться, это не соответствует нашей программе.

Каковы же наши перспективы? В изречении говорится: «Несть пророка в своем отечестве». Поэтому я не буду пророчествовать. Скажу только, что я смотрю на будущее нашей кинематографии оптимистически. У нас хорошая техническая база, хорошие творческие кадры, много молодых талантов, занимающих ведущее положение на студиях. Работники кино знают, чего они хотят и чего хочет от них зритель. Главный же залог успеха — это наше стремление ответить в фильмах на живые вопросы современности.

Рене КЛЕР: ТРУДНОСТЬ В ТОМ, ЧТОБЫ ДЕЛАТЬ ФИЛЬМЫ КАК МОЖНО ЛУЧШЕ И ДЛЯ НАИБОЛЬШЕГО ЧИСЛА ЗРИТЕЛЕЙ

В связи с завершением двадцать пятого фильма Рене Клера «Все золото мира» (он был показан на прошедшей недавно в СССР Неделе французского фильма) режиссера проинтервьюировала Анни Филип—вдова Жерара Филипа. Это интервью, опубликованное в еженедельнике «Леттр франсэз», мы приводим ниже с некоторыми сокращениями.

Филип. Когда у Вас возник замысел этого фильма?

Клер. Когда я услышал об истории, что произошла на юге Франции еще до войны: некое Общество недвижимого имущества решило приобрести целый кантон, чтобы устроить там поместье для нескольких привилегированных лиц. Владельцы земли, ослепленные высокими барышами, согласились на продажу. Однако один из них отказался продать свой кусок земли: он предпочел свой колодец, свои деревья «всему золоту мира». Из-за его отказа сделка не состоялась...

Филип. Если история эта так давно Вам известна, почему Вы раньше не попытались снять фильм?

Клер. Потому что замыслы остаются замыслами до тех пор, пока в какой-то момент, без всякой видимой на то причины, вдруг щелкает какой-то механизм и машина приходит в движение. Это явление хорошо известно всем авторам, и объяснить его весьма затруднительно.

Кроме того, размышляя над будущим фильмом, я никак не мог выбрать актера для исполнения главной роли. Однако последние работы Бурвиля убедили меня, что передо мной— мой персонаж. Облик Бурвиля прекрасно совпадал с обликом моего наивного, робкого, чистого душой крестьянина. Я встретился с Бурвилем и рассказал ему эту историю. «Согласен»,— ответил он мне, и мы подписали контракт еще до того, как была написана хоть одна строка сценария.

Филип. Где Вы снимали «Все золото мира»?

Клер. По правде сказать, найти место для натурных съемок было нелегко. Этим занялись Леон Барсак и его ассистенты. Они объездили всю Францию от Бургундии до Пиренеев. Я хотел снять типично французскую деревню, не характерную для той или иной области. Я хотел, чтобы там не было ни телеграфных столбов, ни рекламных объявлений. Наконец они нашли изумительное место, деревню Кастильонес в департаменте Ло-э-Гаронн.

Филип. На какую публику Вы рассчитываете, когда снимаете фильм?

Клер. Уж, конечно, на самую широкую! Кино, лишенное своих народных корней, вскоре иссохло бы от академизма. «Артистическое» кино, что это такое? Разве Гриффит или Чаплин создавали «артистические» фильмы?

Филип. Чувствуете ли Вы ответственность перед публикой?

Клер. Ответственность автора перед публикой пропорциональна современным средствам распространения: в век радио, телевидения и кинематографа она весьма значительна.

Филип. Вы автор «Антракта», но ведь это не был фильм для широкой публики.

Клер. Нет, конечно! И я отнюдь не возражаю против экспериментальных фильмов. Кино должно непрестанно обновляться, и надобно проделывать всяческие опыты, но при этом не следует отвлекать кинозрелище от его основной миссии — обслуживать наибольшее число зрителей. Не трудно создавать фильмы «исключительные», рассчитанные лишь на немногих зрителей. Трудность в том, чтобы делать фильмы как можно лучше и для наибольшего числа зрителей. Вот что соответствует духу нашего времени. Вызывает это радость или сожаление, но искусство идет к своего рода «социализации». Воздействовать на огромные массы зрителей, которых мы можем привлечь благодаря современным средствам распространения, и делать это, сохраняя максимум свободы в замыслах и их выражении,—такова важнейшая задача, стоящая ныне перед художником любого вида искусства как в США, так и в СССР. Не легко решить эту задачу, мне это хорошо известно. Но разве мы живем в эпоху легких задач? По сравнению с этой основной проблемой все остальные кажутся устарелыми.

Филип. Но ведь были случаи, когда фильмы, которые ныне мы причисляем к шедеврам, в момент своего выхода в свет не были поняты зрителями.

Клер. Да, но то случаи исключительные. Большинство произведений, которые заняли ведущее место в истории кино, пользовались успехом уже в самый момент их появления. Так было с фильмами Мака Сеннета, Чаплина, Гриффита. Для Штрогейма затруднения начались, когда Голливуд подпал под диктатуру чи-

новников и дельцов. Искусство зрелища требует немедленного контакта между публикой и автором. Живопись и поэзия могут не спеша дожидаться этого контакта. Мы этого не можем.

Ф и л и п. Вы говорили об ответственности, которую чувствуете перед публикой; значит ли это, что вы допускаете мысль о цензуре?

К л е р. В том или ином виде цензура существует во всех странах, выпускающих фильмы. Как автор я принципиально против цензуры. Но можно быть сторонником цензуры, выступающей против всяких крайностей, к которым некоторые авторы фильмов прибегают в явно коммерческих целях. Я имею в виду прежде всего жестокость — даже в тех случаях, когда делается вид, будто эта жестокость осуждается.

Ф и л и п. О Вас часто говорят, что, закончив сценарий, Вы считаете фильм по сути сделанным.

К л е р. Всегда та же путаница! Когда написан сценарий, закончено лишь самое главное. Однако остается съемка фильма, а это совсем немаловажно.

Ф и л и п. По-видимому, точность, с какой Вы подготовляете съемки, облегчает их?

К л е р. У меня сложилась репутация режиссера, который все тщательно подготавливает. Это было вызвано тем, что во времена, когда фильмы снимали с невероятной небрежностью, я, чтобы высвободить руки, старался быть наиболее точным в использовании предоставленных мне возможностей.

Говоря это, Рене Клер вынимает досье режиссерского сценария «14 июля». Каждая страничка разделена на ряд колонок: все здесь предвидено, размечено, отхронометрировано, организовано. Режиссерский же сценарий «Все золото мира» напоминает театральную пьесу. Здесь нет никаких пометок. Когда я обращаю внимание Клера на эту эволюцию, он отвечает:

— Недавно я прочел статью, в которой говорилось примерно следующее: «Сегодня Рене Клер работает точно, как часовщик. Все предусмотрено, все организовано. Где же его свободная импровизация «14 июля», непосредственность «Миллиона» и т. п.» Однако дело обстоит как раз наоборот. Когда-то я тщательно все подготовлял. Но уже давно я импровизирую в момент съемок. Легенды долговечны!

Ф и л и п. Как возникает у Вас замысел фильма?

К л е р. Иногда мое воображение поражает какой-то образ, картина или звук и, отталкиваясь от них, я придумываю историю. Так возник, например, замысел фильма «Свободу нам!». Каждый день, направляясь на студию, я видел огромную стройку завода. Контраст между природой и индустриальным миром натолкнул меня на мысль сделать этот фильм.

Ф и л и п. Многие Ваши фильмы с самого начала имели определенную идею?

К л е р. Случалось. Но бывало и так, что я осознавал эту идею, лишь когда читал статьи критиков. Вы знаете, критики очень охотно приписывают нам различные мысли. Время от времени они действительно попадают в цель.

Основная моя забота — не давать скучать зрителю. А это далеко не так легко, как кажется. В наши дни скука — предмет, заслуживающий особого рассмотрения. Я лично считаю просто долгом вежливости подумать о публике, которая, придя смотреть фильм, тратит на него час или два своей жизни. Софокл, Шекспир, Мольер, Чехов умели заинтересовать зрителя. Они думали не о себе, а о характерах и драматургических ситуациях.

ЛУКИНО ВИСКОНТИ ОБ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЦЕНЗУРЕ

Итальянская прогрессивная печать продолжает публиковать резкие протесты виднейших деятелей культуры против нового драконовского закона о цензуре.

В миланском издании газеты «Унита» появилось открытое письмо режиссера Лукино Висконти министру туризма и зрелищ Фольки.

Полемизируя с оценкой, данной министром фильму «Рокко и его братья» (который, по словам Висконти, лишь под нажимом общественности был выпущен на итальянские экраны), автор письма гневно осуждает реакционный закон, одобренный сенатом благодаря голосам монархистов и фашистов (коммунисты и социалисты голосовали против, либералы и социал-демократы — воздержались).

«Таким образом,— пишет Висконти,—мы явились свидетелями весьма тревожного и удивительного явления, когда правительство допустило утверждение столь важного закона тем самым большинством, против которого оно якобы борется и даже самый факт своего существования оправдывает необходимостью защиты страны от него».

Лукино Висконти призывает, «как можно быстрее дать отпор клерикально-полицейскому наступлению и добиться отмены этого закона».

«Я уверен,— продолжает автор письма,— что этому будут содействовать также и те партии — социал-демократическая, республиканская и либеральная,— которые обычно поддерживают правительство, но на этот раз не смогут умыть руки...

Вопрос настолько серьезен (речь идет о конституционных принципах, о наших гражданских, республиканских и антифашистских правах), что хотя бы от некоторых из этих партий, в случае если христианские демократы будут упорствовать, следует ожидать отказа поддержать правительство. Что же касается нас, творческих работников кино, то мы должны не только выступить с публичным протестом, но и предпринять немедленные действия.

Если бы, находясь в такой обстановке, я в данное время работал над фильмом, то, нисколько не задумываясь, в знак протеста приостановил бы съемки, потому что само свободное существование итальянского кино ныне находится под небывалой угрозой»...

КИНО В ВОЗРОЖДАЮЩЕЙСЯ АФРИКЕ

Четыре дня продолжался в Венеции коллоквиум деятелей культуры по вопросу «Африка и современная цивилизация». Несколько докладов было посвящено проблемам развития киноискусства. Вот что рассказывает об этом совещании Жорж Садуль на страницах «Леттр франсэз»:

«Число кинозрителей в странах Восточной Европы, в Азии и Африке постоянно увеличивается. Азия и Африка — гигантский резерв для будущего экспорта европейских фильмов...» — такого мнения придерживаются многие деятели кино, кинопромышленники и даже католическая церковь, необычайно заинтересовавшаяся в последнее время вопросами кинематографии. На венецианском совещании представитель Международной ассоциации кинопродюсеров Романо Кализи привел статистические данные об «индексе посещаемости» (количество проданных билетов в год на душу населения).

С 1957 года в Западной Европе индекс упал с 13 до 11, в то время как в Азии он поднялся с 2,7 до 3,4, а в Африке с 1,1 до 1,5. В этих странах индекс продолжает подниматься, хотя пока еще он значительно меньше среднего мирового индекса, равного 6. (Кализи не учел, говоря об азиатском индексе, гигантского роста посещаемости кинотеатров в Китае.)

В Африке до последнего времени негритянское население практически было лишено кинематографа. По данным ЮНЕСКО, в Кении и Танганьике британские поселенцы ходят в кино примерно сорок раз в год (чаще, чем в самой Англии), в то время как африканцы довольствуются одним билетом в 35—40 лет, то есть в срок, превышающий среднюю продолжительность жизни в этих странах. В некоторых частях континента один билет приходится на 100 лет...»

До последнего времени подавляющей массой кинозрителей в Африке были европейцы, и владельцы прокатных фирм учитывали в основном вкусы этой части населения. «Что это за вкусы, вы сейчас увидите», — пишет Жорж Садуль и приводит данные из статьи Ратовондрахона, студента Института кино в Париже. Вот какие фильмы были показаны в 1959—1960 годах на Мадагаскаре (5 млн. населения, 19 кинотеатров, 9000 мест, то есть одно кресло на 650 мальгашей): «Этот человек опасен», «Развращение малолетних», «Чертовка», «Жги скорей порох!», «В тупике добродетели», «Остров конца света», «В стволе — только один патрон», «Все могут убить меня». Короче, из 40 образцов этой коммерческой продукции 25 — гимны во славу секса и пистолета.

«Все эти вестерны с перестрелками, полицейские фильмы с погонями, псевдоисторические боевики, отнюдь не представляющие западную цивилизацию, насаждают варварство и бескультурье, — продолжает Садуль. — Результаты их воздействия мы видели в фильме Жана Руша «Я негр», где жители деревни Абиджан воображают себя Тарзанами, американскими тайными разведчиками или гангстерами...». Далее автор приводит выдержку из выступления марокканского министра информации Алауи: «Африканские кинопрограммы испытывают сейчас серьезный кризис. Убогость — только так можно охарактеризовать качество фильмов, шедших у нас до сих пор, будь то ленты американского, французского или египетского производства... Нам надлежит принять энергичные меры, чтобы оградить наш рынок и особенно моральные устои нашей молодежи. Вред, приносимый плохими фильмами, огромен. Кино может и должно стать важнейшим фактором развития культуры в африканских странах, где неграмотность часто достигает 98 процентов».

Вторая проблема — это производство собственных фильмов. Садуль сообщает, что «в арабской части Африканского континента фильм, в котором говорят по-арабски, мог бы собрать 400 млн. зрителей. Сегодня на этих зрителей работает египетское кино (качество продукции которого, кстати, в последнее время ухудшилось). С 1945 года Каир выпускает примерно 50 полнометражных картин в год. Из бывших колоний Марокко находится в лучшем положении, так как на территории страны имеются две студии и кинолаборатории (принадлежащие по-прежнему французским хозяевам). Однако, как подчеркнул марокканский министр информации, надеяться на создание на этой базе африканского Голливуда было бы утопией.

Без сомнения, арабская кинопромышленность получит сильный толчок после того, как Алжир обретет наконец независимость. Пока же полнометражные фильмы в странах Магриба довольно редки. За пять лет Тунис сумел отснять только одну, правда, великолепную картину — «Гоха». Марокко планировало поставить фильм «Дети солнца», но молодой марокканский режиссер, который должен был снимать картину, погиб в авиационной катастрофе буквально накануне венецианской встречи».

Стоимость фильма — важный вопрос для экономически неокрепшей страны. Молодым африканским кинематографистам нужно сейчас снимать как можно больше документальных и видовых фильмов. Анри Ланглуа напомнил, что в 20-х годах советская кинематография, начав с подобных картин, быстро дошла до «Броненосца «Потемкин» (который, между прочим, обошелся очень дешево). Не каждый африканец, получив образование в Европе, сможет по возвращении на родину снять своего «Гражданина Кейна». Но короткометражка о борьбе с тропическими болезнями или о возделывании кофе может стать маленьким шедевром...

«Мы разъехались из Венеции, условившись о новой встрече в будущем году при широком участии африканских кинематографистов,— заканчивает свою корреспонденцию Жорж Садуль.— Я надеюсь, что тогда мы уже сумеем подвести кое-какие итоги. Встретимся ли мы в Тунисе или в Сенегале, не знаю. Но, я уверен, недалек тот день, когда мы все будем присутствовать на открытии первого кинофестиваля африканских стран».

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Битва в пути» (по роману Г. Николаевой), первая серия, 10 ч.

Сценарий Г. Николаевой и М. Сагаловича, постановка В. Басова, главный оператор В. Николаев; главный художник Г. Турылев; режиссер Д. Тамбиева; композитор В. Баснер; текст песен М. Матусовского; звукооператор В. Киршенбаум; художник Е. Иванов. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Бахирев — М. Ульянов, Тина — Н. Фатеева, Вальган — М. Названов, Чубасов — Ф. Яворский, Даша — Л. Крылова, Сугробин Сергей — В. Трещалов, Сугробин Василий Васильевич — Н. Сергеев, Рославлев — А. Хвыля, Уханов — О. Мокшанцев, Щербаков — М. Туманишвили, Потапова — Н. Федосова, Бликин — И. Переверзев, Катя — Т. Махова, Рыжик — Вася Свидетелев, Аня — Наташа Чечеткина, Володя — В. Андреев, Нина — Н. Меньшикова, Верунька — Н. Белогорцева, Игорева — И. Буткевич, Синенький — Ю. Волынцев, Кондрат — Л. Чубаров, Гуров — С. Зайцев, Ивушкин — И. Безяев, Демьянов — Н. Парфенов, Пуговкин — П. Мухин.

В эпизодах: Б. Барков, В. Брылеев, Е. Вольская, Л. Ефтифьев, Саша Корня, С. Кулагин, В. Маренков, С. Масько, Б. Новиков, Н. Смирнов, А. Фролов, И. Федорова.

●

«Битва в пути» (по роману Г. Николаевой), вторая серия, 10 ч.

Сценарий Г. Николаевой и М. Сагаловича; постановка В. Басова; главный оператор В. Николаев; главный художник Г. Турылев; режиссер Д. Тамбиева; композитор В. Баснер; текст песен М. Матусовского; звукооператор В. Киршенбаум; художник Е. Иванов. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Бахирев — М. Ульянов, Тина — Н. Фатеева, Вальган — М. Названов, Чубасов — Ф. Яворский, Даша — Л. Крылова, Сугробин Сергей — В. Трещалов, Сугробин Василий Васильевич — Н. Сергеев, Рославлев — А. Хвыля, Уханов — О. Мокшанцев, Щербаков — М. Туманишвили, Потапова — Н. Федосова, Бликин — И. Переверзев, Дронов — Н. Граббе, Гринин — П. Щербаков, Катя — Т. Махова, Рыжик — Вася Свидетелев, Аня — Наташа Чечеткина, Володя — В. Андреев, Нина — Н. Меньшикова, Верунька — Н. Белогорцева, Игорева — И. Буткевич, Синенький — Ю. Волынцев, Кондрат — Л. Чубаров, Гуров — С. Зайцев, Ивушкин — И. Безяев, Демьянов — Н. Парфенов, Пуговкин — П. Мухин.

В эпизодах: В. Агеев, Б. Барков, В. Беляева, Л. Ефтифьев, Саша Корня, Б. Ляуш, В. Маренков, А. Лебедев, Д. Нетребин, Г. Некрасов, А. Пархоменко, Н. Палладина, М. Семенихин, И. Савкин, Н. Хрящиков, С. Юртайкин.

●

«А если это любовь?», 10 ч.

Сценарий И. Ольшанского, Н. Рудневой, Ю. Райзмана; режиссер-постановщик Ю. Райзман; оператор А. Харитонов; художники: И. Новодережкин, С. Воронков; режиссер Е. Народицкая; композитор Р. Щедрин; звукооператор С. Минервин.

В ролях: Ксеня Завьялова — Ж. Прохоренко, Борис Рамзин — И. Пушкарев, Надя Брагина — А. Назарова, Рита Кабалкина — Н. Шорина, Наташа — Ю. Цоглин, Лариса — Н. Батырева; Петр — А. Миронов, Женька — Г. Юденич, Сергей — Е. Жариков, Игорь — А. Голик, мать Ксении — Н. Федосова, бабушка — О. Шахова, сестренка — Лена Шкаликова; мать Бориса — А. Павлова, отец Бориса — В. Хохряков, баба с тазом — М. Андрианова, директор школы — М. Дурасова; педагоги: Марья Павловна — А. Георгиевская, Людмила Николаевна — Н. Белобородова, Торопов — Е. Быкодоров.

В эпизодах: М. Бровин, С. Борисов, О. Иванова, И. Кузнецов, В. Колчин, Е. Мазурова, О. Ножкина, А. Попова, Г. Пономарев, З. Тараховская, Г. Тесля.

●

«Чужой бумажник», 2 ч., цветной.

Сценарий В. Лифшица; постановка Г. Комаровского; оператор Ф. Добронравов; художник Е. Серганов; композитор А. Зацепин; звукооператор В. Крачковский; режиссер Л. Охрименко.

В ролях: Старосельцев — М. Жаров, массовик — А. Бениаминов, баянист — П. Винник, пионервожатая — Н. Гребешкова, секретарь директора — Н. Агапова, повар — Э. Трактовенко.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Водяной», 4 ч.

Автор сценария Э. Буранова; режиссер-постановщик С. Сиделев; главный оператор А. Карпухин; художник А. Блэк; режиссер Л. Карасева; оператор А. Дибривный; композитор Н. Шахматов; звукооператор И. Черняховская.

В ролях: Прохор Лыков — Э. Гарин, Кланя — В. Владимирова, Караваев — М. Федоров, Пестриков — А. Кубацкий, Пестрикова — Е. Сердечкина, Тихон Тихонович — В. Казаринов, Генька — Н. Мельников.

В эпизодах: А. Анцелович, З. Александрова, И. Александров, В. Бобров, В. Вельяминова, Г. Го-

шев, В. Липсток, М. Мудров, Г. Сатини, Витя Степанов, В. Титова.

●

«Явление Венеры», 4 ч., цветной.

Сценарий Л. Рахманова; постановка М. Шапиро; главный оператор Е. Шапиро; художники: Н. Суворов, М. Иванов; композитор В. Пушков; звукооператор И. Волк; режиссер С. Гиппиус; оператор А.Сысоев. Комбинированные съемки: оператор М. Шамкович; художник В. Лукьянов. Текст читает Л. Хмара.

В ролях: Л. Галлис (Ломоносов); А. Афанасьев, В. Балашов, Н. Волков, М. Глузский, И. Гурзо, В. Марьев, Г. Мочалов, Ю. Родионов, А. Соколов, Г. Тейх.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«За двумя зайцами» (по пьесе М. Старицкого), 8 ч., цветной.

Сценарий и постановка В. Иванова; оператор В. Ильенко; художник И. Юцевич; композитор В. Гомоляка; текст песен Е. Кравченко; звукооператор Р. Максимцов. Комбинированные съемки: оператор И. Трегубов; художник В. Деминский.

Роли исполняют: Голохвостый — О. Борисов, Проня — М. Криницына, Серко — Н. Яковченко, Серчиха — А. Кушниренко, Секлета — Н. Копержинская, Галя — Н. Наум, Степан — А. Юрченко, Пляшка — К. Ершов, Химка — Т. Литвиненко, м-ль Нинон — О. Викланд.

В эпизодах: Л. Алфимова, Н. Антонова, А. Быков, В. Грудынин, С. Карамаш, В. Костыренко, Н. Талюра, Р. Шабловская.

●

«Артист из Кохановки», 8 ч.

Сценарий И. Стаднюка; режиссер-постановщик Г. Липшиц; оператор И. Миньковецкий; художник В. Мигулько; композитор О. Сандлер; текст песен М. Сома; звукооператор А. Федоренко; режиссер И. Левченко. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник Н. Аристов.

В ролях: Андрей — Э. Бредун, Марина — И. Бунина, Миша — О. Анофриев, Олеся — Н. Дорошина, Кузьма — Г. Вицин, Шестерня — В. Дальский, Левко — В. Мягкий, Анастасия — Р. Пироженко, Тодоска — С. Карамаш, Ульяна — В. Родионова, Околесов — В. Дуклер, Тая — О. Мельниченок.

В эпизодах: Н. Базарова, Е. Балиев, В. Байдин, О. Викланд, А. Иванов, А. Короткевич, Ю. Медведев, Г. Лазарев, В. Предаевич, А. Тутышкин, Л. Татьянчук, В. Халатов, К. Чекмарев, Ю. Пупко и другие.

ПОПРАВКА

В № 1 журнала на стр. 152 допущена ошибка в написании фамилии. Следует читать: Дьердь Хамош, Эрвин Дертян.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, Г. А. МЯСНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, А. В. ШЕЛЕНКОВ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А01794. Подписано к печати 26/I 1962 года

Формат бумаги 82×108¹/₁₆. Печатных листов 11,12 (условных листов 18,13).

Учетно-издательских листов. 17,5 Тираж 26.000 экз. Заказ 1631

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНОСТУДИИ „ЛЕНФИЛЬМ"







«Самые первые». Сценарий А. Тверского; постановка А. Граника; оператор М. Шуруков

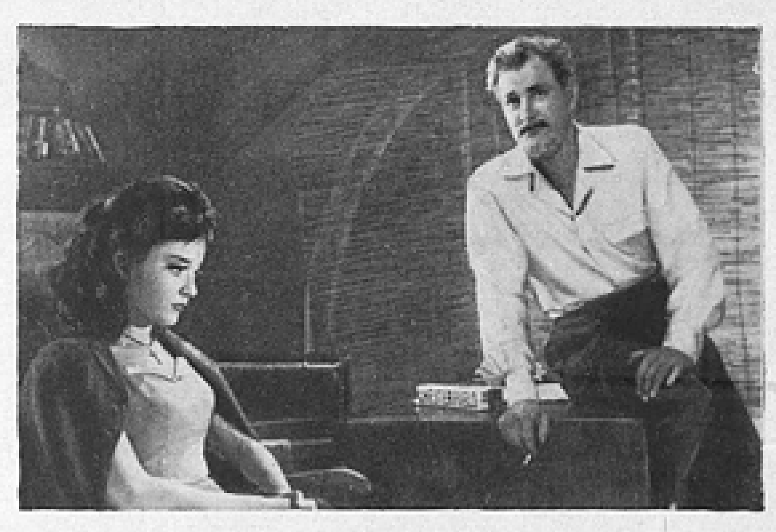
И. Пушкарев — космонавт Сергей Сазонов, Н. Дробышева — Наташа;

И. Пушкарев — Сергей Сазонов, П. Махотин — Калугин, Л. Шагалова — Вера, Н. Дробышева — Наташа;

И. Пушкарев — Сергей Сазонов







«Человек-амфибия». Сценарий А. Гольдбурта, А. Ксенофонтова, А. Каплера; постановка Г. Казанского, В. Чеботарева; оператор Э. Розовский

А. Вертинская — Гуттиэре;

В. Коренев — Ихтиандр;

А. Вертинская — Гуттиэре, В. Давыдов — Ольсен



«Старожил». Сценарий Н. Гиппиуса; постановка И. Хамраева; оператор К. Рыжов

Школьник Витя Перевалов — Андрей Крутиков

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО"



А. ЗГУРИДИ

В МИРЕ ЖИВОТНЫХ

Автор этой книги сценариев — режиссер А. Згуриди — известный мастер научной кинематографии.

В сборник вошли сценарии «Сила жизни», «В песках Средней Азии», «В Тихом океане». Они знакомят с жизнью животных — многочисленных обитателей различных зон земного шара.

Сборник предваряет статья режиссера о своей работе над фильмами.

Книга богато иллюстрирована. Рассчитана на самые широкие круги читателей.